

HERESIES

№ 26

BILINGUAL
RUSSIAN/
ENGLISH
ISSUE

\$ 6.75

ЖУРНАЛ ФЕМИНИСТСКОЙ ПОСТ-ТОТАЛИТАРНОЙ КРИТИКИ

ИДИОМЫ

A JOURNAL OF FEMINIST POST-TOTALITARIAN CRITICISM

Heresies is an idea-oriented journal devoted to the examination of art and politics from a feminist perspective. We believe that what is commonly called art can have a political impact and that in the making of art and all cultural artifacts our identities as women play a distinct role. We hope that *Heresies* continues to stimulate dialogue around radical political and aesthetic theory as well as to generate new creative energies among women. It is a place where diversity can be articulated. We are committed to broadening the definition and function of art.

Heresies is published by a collective of feminists, some of whom are also socialists, marxists, lesbian feminists, or anarchists; our fields include painting, sculpture, writing, curating, literature, anthropology, political science, psychology, art history, printmaking, photography, illustration, and artists' books. While the themes of the individual issues are determined by the collective, each issue has a different volunteer editorial staff composed of members of the mother collective and other women interested in that theme. *Heresies* provides experience for women who work editorially, in design, and in production. *Heresies* tries to be accountable to and in touch with the international feminist community.

As women, we are aware that historically the connections between our lives, our arts, and our ideas have been suppressed. Once these connections are clarified, they can function as a means to dissolve the alienation between artist and audience and to understand the relationship between art and politics, work and workers. As a step toward the demystification of art, we reject the standard relationship of criticism to art within the present system, which has often become the relationship of advertiser to product. We will not advertise a new set of genius-products just because they are made by women. We are not committed to any particular style or aesthetic nor to the competitive mentality that pervades the art world. Our view of feminism is one of process and change, and we feel that through this dialogue we can foster a change in the meaning of art.

Main Collective

Emma Amos
Zehra F. Arat
Julie A. Christensen
Susan Spencer Crowe
Mila Dau
Tennessee Rice Dixon
Barbara Duarte
Esgalhado
Carole Gregory
Kellie Henry
Laura Hoptman
Avis Lang
Evelyn Leong
Loretta Lorance
Lü, Xiuyuan
Judy Molland
Joey Morgan
Michele Morgan
Vernita Nemec
Ann Pasternak
Sara Pasti
Tavia Portt
Martha Townsend

Associates

Ida Applebroog
Patsy Beckert
Joan Braderman
Gail Bradney
Kathie Brown
Cynthia Carr
Josely Carvalho
Lenora Champagne
Chris Costan
Mary Beth Edelson
Su Friedrich
Janet Froelich
C. Palmer Fuller
Michele Godwin
Penelope Goodfriend
Vanalyne Green
Kathy Grove
Harmony Hammond

Sue Heinemann
Elizabeth Hess
Lyn Hughes
Joyce Kozloff
Arlene Ladden
Ellen Lanyon
Nicky Lindeman
Lucy R. Lippard
Melissa Meyer
Robin Michals
Sabra Moore
Linda Peer
Marty Pottenger
Carrie Rickey
Elizabeth Sacre
Miriam Schapiro
Amy Sillman
Joan Snyder
Elke M. Solomon
Pat Steir
May Stevens
Michelle Stuart
Susana Torre
Cecilia Vicuña
Elizabeth Weatherford
Sally Webster
Faith Wilding
Nina Yankowitz
Holly Zox

Advisors

Vivian E. Browne
Ada Ciniglio
Elain Lustig Cohen
Eleanor Munro
Linda Nochlin
Barbara Quinn
Jane Rubin
Ann Sperry
Rose Weil

Many thanks to our donors:

Alterman & Boop, P.C.
Amos Technologies
Stephanie H. Bernheim
Barbara Duarte Esgalhado
Ronald Feldman Fine Arts
June Kelly Gallery
Lü, Xiuyuan
C. Lee
Sheila Levrant de Bretteville
Miriam Mahari
Jane Pincus
Maryellen Ponsford
Joan Snyder
Albert & Sara B. Webster

Many thanks to our interns and office volunteers:

Raney Aronson
Rachel Hinton
Ellen McCarthy
Natasha Saltrup

Guidelines for Contributors:

Heresies publishes feminist fiction, nonfiction, political/cultural commentary, poetry, experimental writing, page art, and every kind of visual art. Each issue has a specific thematic orientation; please indicate on your envelope which theme(s) your work addresses. Manuscripts should be typed double-spaced. Visual material should be submitted in the form of a xerox, photograph, or slide with artist's name, title, medium, size, and date noted; however, *Heresies* must have a b&w photograph or equivalent to publish the work, if accepted. We will not be responsible for original art. All material must be accompanied by an SASE if you wish it to be returned. We do not publish reviews or monographs on contemporary women. We cannot guarantee acceptance of submitted material. *Heresies* pays a small fee for published work.

Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics is published twice a year by Heresies Collective Inc., 280 Broadway, Suite 412, New York, NY 10007. Subscription rates for 4 issues: \$23/individuals, \$33/institutions. Outside the U.S., add \$6 per 4 issues postage. Single copies of current issue: \$6.75. Back issues available at varying prices. Address all correspondence to Heresies, PO Box 1306, Canal Street Station, New York, NY 10013.

Heresies, ISSN 0146-3411, Vol. 7, No. 2, Issue 26. © 1992, Heresies Collective Inc. All rights reserved.

Heresies is indexed by the Alternative Press Index, Box 33109, Baltimore, MD 21218, and the American Humanities Index, PO Box 958, Troy, NY 12181.

This publication has been made possible, in part, with public funds from the New York State Council on the Arts.

We also wish to thank the Ms. Foundation for Education and Communication, Inc., for their generous support of the *IdiomA* project.



"Reading Heresies is more fun than a barrel of monkeys . . . thought-provoking and enlightening . . . A splendid journal; try it, you'll love it!"

Women Library Workers Journal

"The masthead reads like a Who's Who of feminist artists, critics, writers, performers, art historians, etc. But Heresies is much more than the sum of its parts. When you open the well-produced magazine you are confronted by a kaleidoscopic assemblage of literature, art, interviews, reportage, theory, and history that works to broaden the definition and function of art."

Utne Reader

"Heresies is a refined and powerful publication — intellectually, graphically, philosophically, and creatively . . . thought-provoking substance and beauty. . .

Magazine For Libraries

"This is the kind of magazine you can read in any order. The plentiful, playful graphics tumble you into a world of stories, ideas, paintings, theories, tirades, photographs, and collages on a special theme. Although the Heresies Collective takes on serious feminist subjects . . . they avoid being didactic by publishing lots of different voices, usually first person. . . That makes Heresies one of the liveliest feminist publications out there."

Whole Earth Review

Subscribe to Heresies

Current Issue

☐ 26. IdiomA (Russian issue) — \$6.75

Upcoming Issues:

¡Viva Latina! Women on Men
Biography/Autobiography Hair

SUBSCRIPTIONS

Please start with issue no. _____

Four issues: ☐ Individual — \$23 ☐ Institutional — \$33

Back Issues

\$6 each/three for \$15:

- | | |
|--|--|
| <input type="radio"/> 7. Women Working Together | <input type="radio"/> 17. Acting Up (performance) |
| <input type="radio"/> 9. Women Organized/Divided | <input type="radio"/> 18/19. Mothers, Mags...plus Satire |
| <input type="radio"/> 10. Women and Music | <input type="radio"/> 10. Women & Activism |
| <input type="radio"/> 11. Women and Architecture | <input type="radio"/> 21. Food Is a Feminist Issue |
| <input type="radio"/> 13. Feminism and Ecology | <input type="radio"/> 22. Art in Unestablished Channels |
| <input type="radio"/> 14. Women's Pages (page art) | <input type="radio"/> 23. Coming of Age |
| <input type="radio"/> 15. Racism Is the Issue | <input type="radio"/> 24. 12 Years (anniversary issue) |
| <input type="radio"/> 16. Film/Video/Media | <input type="radio"/> 25. The Art of Education |

Limited-Quantity Back Issues

(prices subject to increase without notice)

- | | |
|---|---|
| <input type="radio"/> 1. The First Issue (Jan. 1977) \$15 | <input type="radio"/> 6. On Women and Violence \$15 |
| <input type="radio"/> 3. Lesbian Art & Artists (photocopy) \$15 | <input type="radio"/> 8. Third World Women \$15 |
| <input type="radio"/> 5. The Great Goddess (reprint) \$35 | |

Contributions

☐ I like what you Heretics are doing. Included is a tax-deductible contribution of \$_____.

Dear Heretics, Feminism is not dead or post-anything. Please enter my subscription for the term indicated and/or send any back or current issues I've checked to the following address:

Name _____

Street Address/P.O. Box _____

City/State/Zip _____

Make checks payable to HERESIES. Payment must accompany order. All checks must be drawn on a U.S. bank. Outside U.S., add \$6 per four issues for postage.

HERESIES PO Box 1306, Canal St. Station, New York, NY 10013

A FEMINIST PUBLICATION ON ART AND POLITICS

FROM THE RUSSIAN EDITORS OF *IDIOMA* 4

THE STORY OF *IDIOMA* 4
Alla Efimova

FROM THE U.S. EDITORS OF *HERESIES* 6

REFLECTIONS OF RESISTANCE: Women Artists on Both Sides of the *Mir* 8
Jo Anna Isaak

Natalya Nesterova, Natalya Goncharova, Liubov Popova, Varvara Stepanova, Sarra Lebedeva, Vera Mukhina,
Ekaterina Khikova, Tamara Starzenyetskaya, Irina Starzenyetskaya, Dzemma Skulme, Ira Zatulovskaya,
Aleksandr Samokhvalov, Tatyana Nazarenko, Natalya Turnova, Elena Keller, Svetlana Bogatir, Clara Golitsina,
Elena Figurina, Vera Miturich-Khlebnikova, Vera Khlebnikova, Nonna Gronova, Bella Matveeva, Irina Nakhova,
Maria Konstantinova, Yelena Elagina, Olga Chernysheva, The Peppers, Svetlana Kopystianskaya

WHY HAVE THERE BEEN NO GREAT WOMEN ARTISTS? 38
Linda Nochlin (Russian translation)

AROUND *Б*: Power and the Magic of Writing 44
Irina Sandomirskaya

Irina Kuksinite, Alexandra Dementieva, Maria Serebriakova, Maya Khlobystin,
Ludmila Markelova, Natta Konisheva, Marta Volka, Elena Romanova

THE FIRST FEMINIST ART EXHIBITIONS IN THE U.S.S.R. 62
Esther Zhezmer

Olga Astafyeva, Aleksandra Korsakova, Tatyana Spasolomskaya, Yekaterina Kornilova, Olga Chernysheva,
Ilona Gansovskaya, Ludmila Markelova, Tatyana Petrova, Natalya Turnova, Natalya Kamenetzskaya

DEALING WITH GENDER: Two Shows 77
Olesya Turkina and Victor Mazin

WOMAN WORKER 80
Yelena Selina

THE REVOLT OF THE DAUGHTERS 83
A Personal Recollection of Aleksandra Korsakova
As Told to Irina Sandomirskaya by Olga Petrochuk

A CONVERSATION WITH ALEKSANDRA KORSAKOVA (1904–1990) 91

FEMINITY AND POWER: Participants' Statements 95
Olga Astafieva, Olga Chernysheva, Ilona Gansovskaya, Natalya Kamenetzskaya, Yekaterina Kornilova,
Ludmila Markelova, Tatyana Petrova, Tatyana Spasolomskaya, Natalya Turnova

BILINGUAL
RUSSIAN/
ENGLISH
I S S U E

N O 26

- 4 ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ РЕДАКЦИОННОЙ ГРУППЫ «ИДИОМЫ»
- 4 ИСТОРИЯ «ИДИОМЫ»
Алла ЕФИМОВА
- 6 ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ АМЕРИКАНСКОЙ «ХЕРЕСИЗ»
- 8 РЕФЛЕКСИИ ПРОТИВОСТОЯНИЯ: ЖЕНЩИНЫ — ХУДОЖНИЦЫ В ДВУХ КОНЦАХ МИРА
Джо Анна ИСААК
Наталья Нестерова, Наталья Гончарова, Лгивовь Попова, Варвара Степанова, Сарра Лебелева, Вера Мухина, Екатерина Хикова, Ученики И. Репина, Тамара Старженецкая, Ирина Старженецкая, Джемма Скульме, Ира Затуловская, Александр Самохвалов, Татьяна Назаренко, Наталья Турнова, Елена Келлер, Светлана Богатир, Клара Голицына, Елена Фигурина, Вера Митурич-Хлебникова, Вера Хлебникова, Нонна Гронова, Белла Матвеева, Ирина Нахова, Мария Константинова, Елена Елагина, Ольга Чернышева, Людмила Скрипкина и Олег Петренко, Светлана Копыстанская
- 38 ПОЧЕМУ НЕ БЫВАЕТ ВЕЛИКИХ ХУДОЖНИЦ?
Линда НОКЛИН
- 44 ВОКРУГ «Ъ» Власть и магия письменности
Ирина САНДОМИРСКАЯ
Ирина Куксините, Александра Дементьева, Мария Серебрякова, Майя Хлобыстин, Людмила Макелова, Ната Конышева, Марта Волка, Елена Романова
- 62 ПЕРВЫЕ ФЕМИНИСТСКИЕ ВЫСТАВКИ В СССР
Эсфирь ЖЕЗМЕР
Ольга Астафьева, Александра Корсакова, Татьяна Спасоломская, Екатерина Корнилова, Ольга Чернышева, Илона Гансовская, Людмила Маркелова, Татьяна Петрова, Наталья Турнова, Наталья Каменецкая
- 77 «ТЕКСТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА» + «УМЕЛЫЕ РУЧКИ»
Олеся ТУРКИНА, Виктор МАЗИН
- 80 «РАВОТНИЦА»
Елена СЕЛИНА
- 83 ВОССТАНИЕ ДОЧЕРЕЙ
Ольга ПЕТРОЧУК
- 91 Александра КОРСАКОВА (1904-1990)
- 95 ЖЕНСТВЕННОСТЬ И ВЛАСТЬ Говорят участницы выставки «Ъ»
Ольга Астафьева, Ольга Чернышева, Илона Гансовская, Наталья Каменецкая, Екатерина Корнилова, Людмила Маркелова, Татьяна Петрова, Татьяна Спасоломская, Наталья Турнова

From the Russian Editors of *IdiomA*

The end of the colonial era has led to paradigmatic shifts in the humanities and social sciences, making postcolonial discourse a major theoretical influence. Today the collapse of many so-called totalitarian regimes calls for a similar reorientation. *IdiomA* aims to contribute to and challenge methods of cultural analysis — including feminism, Marxism, psychoanalysis, semiotics, discourse analysis, and others — while explicitly taking into consideration the phenomenon of totalitarian societies.

IdiomA has both an international and a cross-disciplinary perspective, following the conviction that contributions from sociology, political science, anthropology, and linguistics can greatly benefit cultural theory. At the same time, we believe that theorizations of culture are to be found not just in scholarly writings but also in artistic practice.

We further believe that the histories of both democratic and totalitarian societies are part of the modern project. The problematics of cultural theory in the West are largely determined by “forgetting” the cultural forms that modernity assumed in other societies, such as the ex-Soviet bloc countries. *IdiomA* will foster interdisciplinary and international dialogues by aiming to reformulate such issues as culture and power, the functioning of ideology, political systems and gender, and strategies of resistance, and by juxtaposing and comparing the cultural mechanisms at work in Eastern and Western societies.

Recent political changes in Eastern Europe made public for the first time the discussions and investigations of “totalitarian” structures in these countries. This easing of censorship, together with improved access to Western sources and historical materials, has resulted in many unorthodox writings on culture and politics, some of which are now becoming available to the Western reader [ed. note: see, e.g., the upcoming work by *IdiomA* editorial committee members Efimova and Manovich, *Russian Essays on*

Visual Culture (Chicago: University of Chicago Press, 1993)]. “The Philosophical Foundations of Postmodern Culture” workshop was the pioneer in this development; *IdiomA* continues the intellectual exchange between Western and East European scholars and critics.

The Story of *IdiomA*

Alla Efimova

The story begins in 1979 when I was dismembered by an immigration clerk at the border. While transcribing my documents into English she made a clean incision, without a drop of ink, and cut off the *a* from the end of my name. It was thrown into the sea, into the void between the two continents and two idioms. The *a* turned into *aphros* — the white sea foam — and perhaps Aphrodite was born from it and stepped out onto the island of Cyprus, but I was not informed of such an occurrence.

This was the slow sonorous *a-a-a* drawn out by my aunt when she spoke; the punctured *a,a,a . . .* of my father when he hesitated; the elevated capital *A* of Anna Akhmatova. I missed it but was learning to do without.

No, the story begins in 1989 when I landed in Moscow again. There I met the other editors of *IdiomA* and knew right there and then that my precious letter could be gotten back, although it would be only a prosthesis. We shared many *a*'s: Efimova, Kamenetskaya, Sandomirskaya. The secret *a*'s of women's sighs, fearful sobs, painful cries, and quiet disappointments. But also the *a* of the Hebrew *aleph* and the Greek *alpha*, the allegory of beginning, the first letter of the alphabet as well as the beginning of writing and signification.

The three of us had the magic number, the magic letter, and the Devil came to us in dreams, or perhaps it was the Angel of Esperanto wearing the leather jacket of an anarchist. We traveled between Moscow and New York, we translated and mistranslated, understood and misunderstood, and finally pieced together this tower of Babel on the pages of *Heresies*. And this is where our story ends and the real story of *IdiomA* begins.

Hopefully the reader will react to it with the surprise *a-ha!* of recognition and understanding. But if the texts remain obscure, just remember that the *A* also belongs to anti- and against . . .

История Идиомы

Алла Ефимова

Эта история начался в 1979 году, когда во время эмиграции чиновница ОВИРа лишила меня конечностей. Переводя мои документы на английский, она сделала чистый надрез, без капли чернил, и ампутировала «а» с конца моей фамилии. Букву выбросили в океан, в пропасть между двумя континентами и двумя идиомами. «А» стала афросом — белой морской пеной — и может быть из неё родилась Афродита, вышедшая на Кипр, но мне об этом не сообщили.

Это было медленное, звучное а-а-а, которое растягивала в разговоре моя тётя; раздробленное а.а.а... моего отца, когда он сомневался; и возвышенное А Анны Ахматовой. Я скучала по моей букве, но научилась жить без неё.

Нет, история началась в 1989 году, когда я опять очутилась в Москве. Там я познакомилась с остальными редакторами Идиомы и сразу же поняла, что моя драгоценная буква Может быть возвращена, хотя бы как протез. У нас троих было много общих «А» — Алла, Ирина, Наташа. Секретных «а» женских вздохов, испуганных всхлипываний, болезненных рыданий и тихих разочарований. Но, кроме того, «А» еврейского Алеф и греческой Альфы, аллегория начала, первая буква алфавита, начало письма и значения.

У нас троих было волшебное число и магическая буква, и к нам во сне являлся дьявол, или, может быть, это был Ангел Эсперанто в кожаной куртке анархиста. Мы ездили между Нью Йорком и Москвой, переводили и перепутывали, понимали и не понимали ничего, и в конце концов собрали эту Вавилонскую башню на страницах «Херезис». Здесь кончаемся мы, и Идиома становится историей.

Мы надеемся, что, читая этот номер, вы испытаете «а-га!» узнавания и понимания. Но если тексты покажутся непонятными — помните, что «а» также стоит во главе слова «анти».

Редакторская группа:

Ирина САНДОМИРСКАЯ
АЛЛА ЕФИМОВА
Наталия КАМЕНЕЦКАЯ

Переводы:

Раиса РОЗИНА
Гия ЦИЦУАШВИЛИ

Фото:

Андрей АМЕЛИН
Михаил МИХАЛЬЧУК

Russian Editorial Collective

Alla Efimova
Natalya Kamenetzkaya
Irina Sandomirskaya

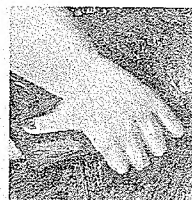
Translations

Raisa Rozina
Giya Tzitzuashvili

Photographs and Slides

Andrey Amelin
Mikhail Mikhalchuk

This publication was made possible, in part, through the assistance of the Soviet-American Foundation's Cultural Initiative program. The Russian editors also wish to extend their gratitude to Katrina vanden Heuvel; Vyacheslav Glazychev; Kerstie Salevid; U.N. Association of Skane; U.N. Association of Sweden; Derek Sauer and Dan Roam, NPK-Vesta; and Natalya Cubetskaya, Women for Social Renovation.

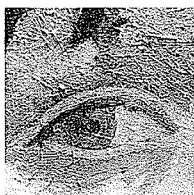


From the U.S. Editors of *Heresies*

How interesting this project has been, and how pleased we are that it fell into our laps! One night in the spring of 1991, with minimal notice, two women from Moscow — painter Natalya Kamenetzkaya and linguist Irina Sandomirskaya — came to Emma Amos's loft in order to show *IdiomA* to the Heresies collective and see if we might be interested in publishing it for them so that it might achieve a reasonable level of distribution and become part of an international dialogue. Perestroika, whether one wanted to acknowledge it or not, said Irina, had given rise to real conversation and to finding out who people were as individuals. Used to concealing their stories, women had suddenly started revealing themselves, speaking out, acting out. Exhibitions, events, and articles resulted; *IdiomA* was created.

Irina and Natasha brought with them typeset Russian essays, English translations, slides, photographs, even color separations. In the Russian tradition of *samizdat*, or self-publication, they came with their material more or less ready to print. Several women they met in New York, including Heresies founders Elizabeth Hess and Joyce Kozloff, had suggested *Heresies* as a possible collaborator for *IdiomA*.

At that moment *Heresies* was short on funds and short on active members, but everyone who was at the meeting was so impressed and so excited that we ended up saying yes. The preponderant part of the



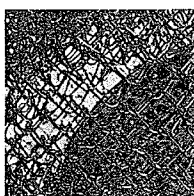
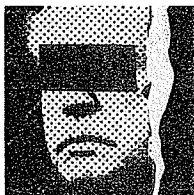
funding came, we're delighted to say, from the Ms. Foundation for Education and Communication, Inc. Everything else here fell into place as the situation over there, including the Soviet Union as a union, fell apart.

For our overview, Jo Anna Isaak reworked a chapter of her forthcoming book on feminist issues in contemporary art, *The Revolutionary Power of Women's Laughter* (Routledge). Happily for Jo as well as for *Heresies*, Jo's sabbatical from Hobart and William Smith Colleges coincided with our work on this issue. We are grateful to Jo for spending hours hunting down and labeling

photographs when she could have been going fishing, and for allowing us to work in her magical hidden garden with our wonderful designer, Tina Sher. Jo also managed to spend ten days in Moscow and St. Petersburg in late November 1991, accompanied by photographer Susan Unterberg, visiting studios and

photographing the work of women artists. Alla Efimova (until recently Yefimov — see her piece on the preceding pages), a member of the original Russian collective who is now pursuing a Ph.D. at Cornell University in Ithaca, New York, gave hours of her time to assessing our editorial work on the original translations and to debating the fine points of translation with *Heresies'* managing editor.

Bilingual readers will notice that the edited English translations sometimes involve reworking, cutting and pasting, or shortening of the Russian texts. Much

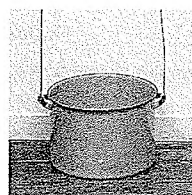
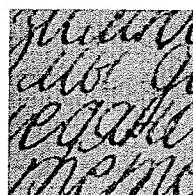


cutting, pasting, and reconstruction also had to be done on the Russian typesetting we were given; sometimes we had only xeroxes to work with. One piece, Linda Nochlin's classic 1971 essay, "Why Have There Been No Great Women Artists?" has been printed only in Russian because it is already extremely well known in English. Jo Anna Isaak's very long essay has been printed only in English for the sake of economy, but a Russian translation has been produced in Moscow and will be included with copies sold overseas. The production process — the hands-on final phase of putting the actual magazine together — has reflected the spirit and pleasure of connection and collaboration between East and West that has been part of *IdiomA*'s goal from the outset.

Last but not least, we're happy to announce that *Heresies* is truly back on track again after two years of not publishing, funding cuts, disagreements over acceptance of NEA money with strings, losses of many veteran members, repopulation and expansion of the main collective, and a series of significant victories in an extremely disagreeable and prolonged lawsuit. Welcome back, readers!

Avis Lang *Jo Anna Isaak*

Tennessee Dixon *Sara J. Pasti*



Editorial Issue Collective (U.S.)

Tennessee Rice Dixon
Jo Anna Isaak
Avis Lang
Sara Pasti

Staff

Avis Lang, *managing editor*
Kellie Henry, *administrative assistant*

Art Direction & Design

Tina Dobrowolska Sher

Production Assistance

Elena Ivanova
Michael Markham

Translations

Irina Antonyan
Galina Baranikas
Alla Efimova
Irina Nakhova

Additional Cyrillic Typesetting

Debra Williams Cauley

Additional Cyrillic Proofreading

Galina Baranikas

Photography, Conversions, Retouching

Galowitz Photographics
Kathy Grove
Susan Unterberg

*High Resolution Output by
Applied Graphics Technologies*

*Printed by Wickersham
Printing Company, Inc.,
Lancaster, Pennsylvania*

REFLECTIONS OF RESISTANCE:

Women Artists on Both Sides of the *Mir*

Jo Anna Isaak

Writing in the Idiom A

IdiomA, the title of the first Russian feminist art magazine, the first issue of which you are about to read, is intended to suggest the beginning of a dialogue among women. A is the first letter of many alphabets (*alpha*, the beginning); in the Russian language it also indicates the feminine gender of nouns. Feminine nouns and most personal names for women end in *a* (Irina, Natalya, Natasha) or are formed by adding *a* to the masculine names (Alexandr/Alexandra; Yevgeny/Yevgenya). A woman's name is composed of a first name, a middle name or patronymic formed from her father's first name, and a last name formed from her father's last name or, if she is married, her husband's last name. Anna Ivanova Petrova would be the daughter of Ivan (her father's first name) and wife of Petrov (her husband's last name) or else the daughter of Ivan Petrov. Russians normally address adults who are not relatives or close friends by their

**"Russian women
are daily and doubly
encoded by their
relationship to their
fathers and
husbands."**

first name plus their patronymic. Thus Russian women are daily and doubly encoded by their relationship to their fathers and husbands. A is also frequently used at the end of both masculine and feminine names to form the diminutive.

Many feminine diminutives are derogatory. *Baba*, depending on the context, can mean "grandmother," "peasant woman," or simply "old woman," but it is also a slang term used in a demeaning or humorous manner by males for adult females in general. Various suffixes ending in *a* also denote the female in occupations: *bibliotekarsha* (librarian), *tkachikha* (textile worker), *uborshchitsa* (janitor). These simply distinguish female from male workers. However, for the more prestigious professions, the feminine *a* brings with it decidedly pejorative connotations; it simultaneously names the woman and place in doubt her qualifications for the job. *Inzhenersha* (engineer), *advokatsha* (lawyer), *vrachikha* or *doctorsha* (doctor) could be either the wife of one of these professionals or a

woman who has practiced these professions but is not adequately skilled or trained. Even for some traditionally female jobs the feminine ending casts doubt upon the woman's competence: *sekretarsha* (secretary) suggests someone who spends more time painting her fingernails than typing. *Khudozhnitsa* (artist) or *poetesa* (poet) suggests, as does "poetess" in English, affectation and dilettantism. No woman would refer to herself by these feminine names, for to do so would be to undermine her professional status; instead she would adopt the masculine name of the profession. Significantly, *uchonyj* (scholar) is a masculine noun that has no feminine form. *Uchonyaya* can be used only as an adjective to mean that a particular woman is a learned person, but there exists no category of female scholars as such to which she could belong. As a learned woman, she is therefore an exception. The word *feministka* (feminist) is another word very few women would call themselves; it is frequently used as a term of abuse. To write in the idiom *a* is thus to write in the feminine

**"To write in the
idiom *a* is thus to
write in the feminine
idiom and
simultaneously to
write under a sign
of negation."**

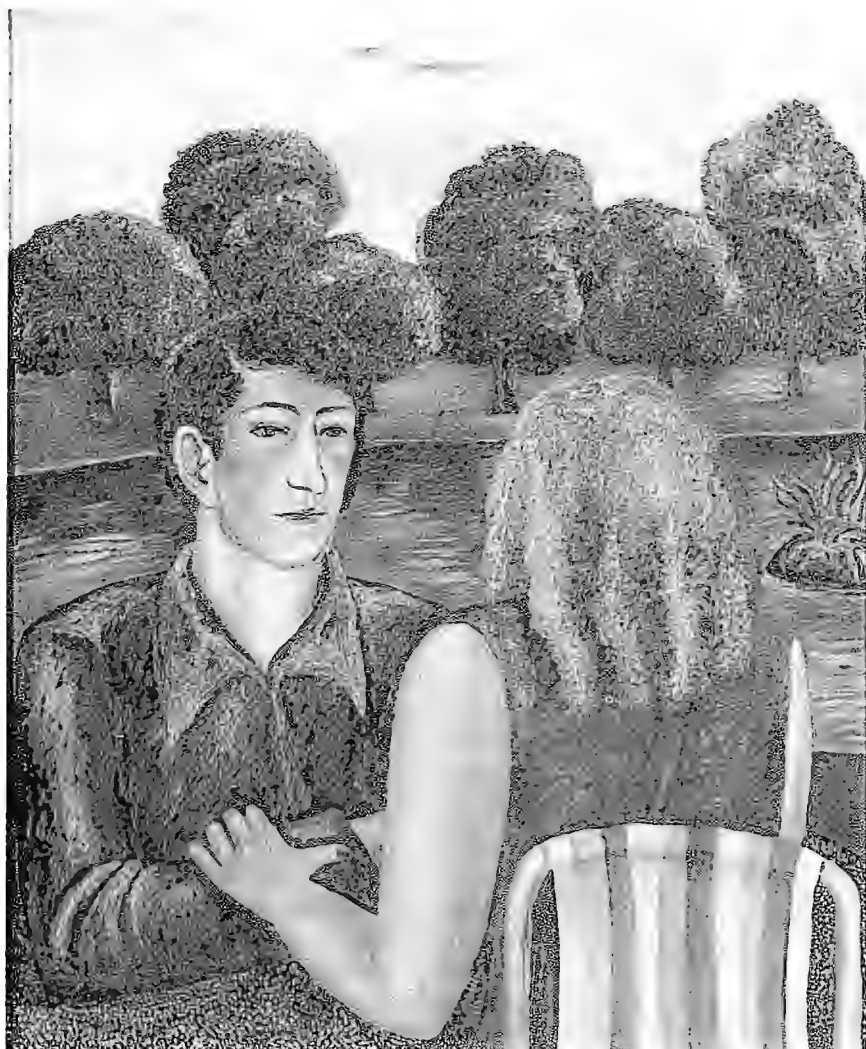
idiom and simultaneously to write under a sign of negation.

The project of **IdiomA** is to initiate an exploration of contemporary representational systems that have determined the social production of sexual difference and gender hierarchy and to raise questions about how women speak and are represented within these systems. Like the French feminists, the group around **IdiomA** is trying to find a voice for women, a language, "l'écriture féminine." As Lisa Tickner has pointed out, "The major premise (and promise) of the women's movement since the sixties has been to find a 'voice' for women, intelligible, yet separate from the patriarchal voice, and to reclaim the image of woman from the representations of others."¹ Reading how woman is constructed as sign in what was, until recently, Soviet society is like entering the futurist play *The Worldbackwards*. Like many letters of the Russian alphabet that seem reversed to us, the ways in which "woman" is represented is frequently the mirror inversion of the

representation of woman in the West.

In looking at the image of women on the other side of this mirror, we have an opportunity (almost as we could with computer image programming) to see how our lot would differ if our image was different.

To undertake this task of writing and righting in the context of the powerful patriarchal syntax of Soviet culture is to initiate a more difficult project than that undertaken in 1968 by the French feminists or by Western feminists in general. Psychoanalytic theory, so



Наталья Нестерова
Natalya Nesterova, *Park*, o/c,
80x100 cm., 1978.
Coll. Peter Ludwig, Cologne.
Photo courtesy of Margarita
Tupitsyn.

instrumental in the development of the theoretical formulations of the women's movement in the West has, until recently, been unavailable to Soviet feminist theoreticians. As a result of its suppression, they have been working without an account of the cultural construction of gender. Soviet women do not share the forty years of feminist intellectual work that followed upon Simone de Beauvoir's 1949 statement "One is not born, but rather

becomes, a woman." Without this intellectual history and without a theory of the construction of subjectivity, discussions of gender take place within the circularity of essentialist, biological paradigms, or collapse into what Irina Sandomirskaya here calls the sexual "indifference" of totalitarian androgyny.

Even among the intelligentsia and artistic groups in the Soviet Union, there is still a strong resistance to shifting the intellectual debate about gender equality away from its deadlock within binary terms and facile formulations. In a recent interview the prominent Russian writer Tatyana Tolstaya claimed that feminism was really a consequence of the commonplace habit in the West of thinking in terms of stereotypes: "You know what feminists invented: they invented the idea of phallocracy — that the world is bad because it is ruled by men. That is completely ridiculous because, for example, England is ruled by a woman."² Tolstaya speaks from within the limitations of essentialist thought, and her statements reveal both the limitations and the sexism inherent in construing femininity in these terms. The fact that her opinions are similar to those that would be expressed by the least informed and most unsympathetic members of our society gives us some indication of how widespread are the misgivings and misunderstandings about feminism.

The artist **Natalya Nesterova** (b.1944) was reluctant to be included in an all-women's art exhibition. She clearly felt the need to distance herself from the category "woman artist": "I haven't got a high esteem for female artists, apart from a few exceptions. Men happen to be more intelligent. Professions that require a lot of wit and intelligence should be done by men, and art is as much a matter of the mind as it is of the heart." When asked about herself, she said, "Me, I am an exception."³ In spite of such statements, Nesterova is not at all an unsympathetic woman. She wants only the right to forget herself as woman, but her own comments reveal that to do so she must participate in the exclusion or negation of women. Nesterova is an official artist, highly favored by the Artists' Union, to which she was admitted in 1969. Her views are commonplace among the few women who have achieved prominence within male-dominated institutions; the cost of their success can be read in such denigrations of their own sex.

Ironically, Soviet women can be the strongest proponents of male chauvinism. Galina Starovoytova is the only woman in Boris Yeltsin's administration. Rather than see

herself as a forerunner for the equitable participation of women in political life, she repeatedly refers to herself as if she were an aberration, saying that women have no place in political life, thereby making her presence as nonthreatening to her male colleagues as possible and deterring other women from entering the political arena. At the same time, there are many highly politicized Soviet women who, while being very supportive of their female colleagues, would resist being categorized as "women artists" or "women writers" and would not accept the terms of our American feminist debates. Their resistance is grounded in a complex postrevolutionary and postwar intellectual history.

Feminism stands in a particularly vexed position vis-à-vis a number of conflicting currents within both official and unofficial Soviet ideology. With the 1917 revolution came the most extensive social restructuring in modern history, one that arguably, even to this day, articulates the most progressive programs of emancipation for women.⁴ The women and men engaged in working out these reforms were not involved in feminist activism in the usual sense; they were not a disenfranchised group with little power, working to improve the condition of women in general. The women's section of the Bolshevik party, the *Zhenotdel*, was not an oppositional group, but rather an integral part of the government. A separate feminist movement outside the party was discouraged on the grounds that it could lead to a contingent of labor breaking away from the common class struggle. It was under charges of bourgeois individualism that the *Zhenotdel* was dismantled in 1930, and these charges resonate in the lives of women today, who are sensitive to the notion that feminism (which they associate much more with current Western feminism than with their own historical women's movement) is somehow "selfish." While they may be acutely aware of women's daily hardships, they are less likely to rectify those wrongs through collective action with other women than to work on behalf of their family or immediate community. Women are quick to point out that conditions are not good for men, either. Also, many Soviet women would avoid participating in a feminist movement because they have developed a deep distrust of all political movements and collective identities, seeing them as infringements on the autonomy of the individual rather than as vehicles of group empowerment. This may be particularly true for women artists and writers who have found in the activity of art making a venue for personal, subjective expression — something denied them in most

**"To undertake this task
of writing and righting
in the context of the
powerful
patriarchal syntax of
Soviet culture is to
initiate a more difficult
project than that
undertaken in 1968 by
the French feminists or
by Western
feminists in general."**

other areas of their lives. The idea of organizing to secure for themselves and for other women a different kind of treatment or visibility is often seen by them as inimical to what is most important to them in their activity as artists — the exploration of their own subjectivity. I have visited the Soviet Union five times since 1981 and have made scores of studio visits; during that time I came to understand that a good deal of the art I was seeing was political, if only in its assertion of the validity of the personal.

As we become more knowledgeable about the history of the women's movement in the Soviet Union and more conscious of the obstacles faced by contemporary feminists in these chaotic times as the Commonwealth of Independent States takes shape, our admiration for this fledgling movement associated with *IdiomA* will increase. Their movement may need to recapitulate some developments of Western feminism, including some of our mistakes; it is also possible that the dialogue *IdiomA* initiates may speed them past pitfalls in which we have floundered. On the other hand, these women may help us out of some of our own ruts. There is much to be gained from looking beyond our American or Eurocentric points of reference, to look, not for more problems, but rather for alternatives to our own practices. We know very little about cultural production in countries that are not capitalist or not, at least not yet, caught up in the machinations of commodity fetishism. Nor do we know much about areas, such as the Baltic region, where for decades women have taken the leading role in cultural production. It is only within the past ten years that the discipline of art history in the West has begun to expand its analytical perspective to include non-Western versions of modernism, such as the Russian avant-garde. Western feminist artists and art historians have not yet begun to fathom the importance of the role played by women artists in the development of that practice, nor why the roles for Western women artists were so much more circumscribed during the same period. Our concerns have been conditioned by the conversation of our own feminist community, which at times contributes to our confinement; inevitably we have worked from within a given set of intellectual, political, and artistic paradigms. *IdiomA* is an invitation to expand our conversational community, widen our frame of reference, and look forward beyond the present impasse known to us variously as late capitalism, postmodernism, or postfeminism.

Women Artists of the Avant-Garde

What amazes Western viewers when first introduced to the art of the Russian avant-garde is the women — the prodigious amount of work produced by the many, many women artists who belonged to this revolutionary art movement of, loosely, 1910–1930. It is the first historical epoch in which women were able to contribute freely as cultural workers, theoreticians, and art educators, and they did so in large numbers, producing works of exceptional merit. The reviews of the Costakis collection shown at the Guggenheim in 1981 focused on what for Western critics was a novel phenomenon: the achievements of women artists. Hilton Kramer wrote, “The Russian avant-garde was the only movement of its kind in which the achievements of women were unquestionably equal to their male colleagues”⁵ The question that presents itself is why, at this particular historical moment, women came into the forefront of the avant-garde in large numbers and why this did not occur in the West.

Even their contemporary critics were awed by these women. Writing about the women artists of his generation, Benedikt Livshits said, “These were the real Amazons, these Scythian riders.”⁶ He is referring to the earliest historical references to women in Russia, invoking a legendary society of women who dominated the south of ancient Rus. Information about them comes from early Greek texts, which describe them as skilled riders and warriors as well as astute linguists. (Herodotus reports that they quickly learned the language of the men with whom they briefly consorted, while the men never mastered theirs.) It is interesting that Livshits, who himself worked with the women artists of Russia’s avant-garde, collaborating on what was to be one of the most fascinating chapters in the history of art, describes them in these mythic terms, as if they were legends in their own time.

The myth of the strong Russian woman, like all myths pertaining to women, is something to be wary of; nevertheless, it may have functioned as an enabling myth compared to the debilitating constructions of woman as the “weaker sex,” “the angel of the house,” or the “femme fatale.” In the case of women artists, these alternative constructions become particularly significant. Rozsika Parker and Griselda Pollock have persuasively argued that in England and Europe by the nineteenth century, with the consolidation of a patriarchal bourgeoisie as the dominant class, femininity was constructed as exclusively domestic and

maternal, despite the fact that more and more women were of necessity entering the labor force. At the same time, evolving bourgeois notions of the artist associated creativity with everything that was antidomestic, and the Bohemian model of the free-living, sexually energetic, socially alienated “genius” became the stereotype of the artist who was, by this definition, male.⁷ Art was represented as the ideal of self-fulfilling, creative activity, and its antithesis was proletarian alienated labor, but its full opposite, suggests Pollock, “is the repetitive and self-effacing drudgery of what is called ‘woman’s work.’”⁸ Through such constructs, artists and women were allotted almost antithetical, yet equally marginalized, roles within Western bourgeois culture.

This historical bifurcation, between woman and artist on the one hand, and artist and participatory member of society on the other, did not take place in Russia because Russia lacked a bourgeoisie of the sort that provided the impetus for developing a comparable ideology of domesticity. In contrast with the middle class in industrializing Europe and America, which had begun to idealize family life, most progressive Russians found such an ideal self-centered. The novelist Nadezhda Khvoshchinskaia spoke for many of them when she wrote that family happiness is the “vulgar happiness of locked-up houses, tidy and orderly; they seem to smile a welcome at the outsider, but they give him nothing but that smug and stupid smile. These oases are simply individual egotism united into family egotism. They are orderly, temperate, and self-satisfied — and totally self-involved.”⁹ This antifamily sentiment was widespread, and many Russian women began to seek out ways of participating in public life. During the late nineteenth century, numbers of doctors, teachers, artists, and other members of the intelligentsia — hundreds of them women — travelled to the countryside to work toward ameliorating poor living conditions in peasant communities. The women in particular took on this work with the altruism of a religious campaign. Utterly dedicated, living in wretched material conditions, often without the comfort of family or personal relationships, they devoted their lives to improving the lot of the Russian peasants. While these were not feminist movements (these women were more interested in improving the conditions of the peasants than in improving their own circumstances), from their activities the women’s movement emerged and resulted in advances for women in higher education, particularly medicine and education, and in the high visibility of women in leadership

**“Our passports
call us workers,
not geniuses.”**

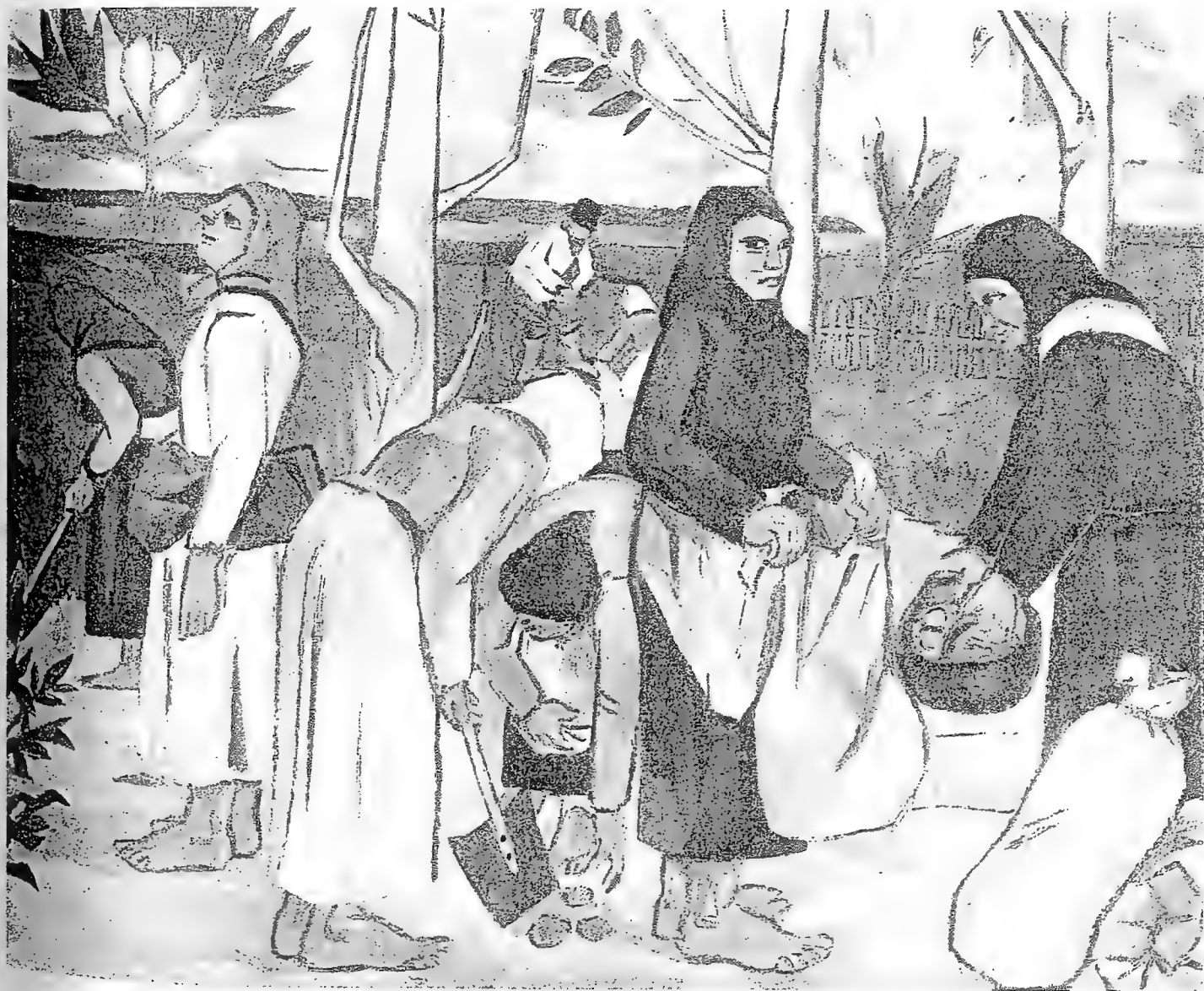
positions within later revolutionary groups.

Several artists' colonies and art schools, some established by women, were based upon a similar hybrid of philanthropic and democratic strivings. Long before the revolution, there was a well developed tradition of social commitment on the part of both women and artists. A good deal of the work made by the artists in these colonies was based upon folk art and crafts and was intended to be of use to the local population. One of the most prominent members of the early avant-garde was **Natalya Goncharova** (1881–1962), whose paintings of 1909–1912 depicted the cyclical life and labor of the Russian peasantry. Goncharova's work was deeply influenced by Russian folk traditions, such as the popular wood-block print (*lubok*), semiabstract embroidery patterns, ancient Scythian sculpture, wood carvings, and icon paintings. Unlike the cultural appropriations of French artists, who were at

this time exploring primitive art imported from France's colonies, the interest in primitive art in Russia was fueled by nationalist sentiment. Such attitudes had considerable influence on the inception of abstract art, which in Russia was to follow a vastly different trajectory from that of abstractionism in the West.

In 1913 Goncharova wrote a remarkable manifesto in which she distinguished Russian art from Western art expressly because of the West's adherence to archaic notions of individuality and genius: "I shake off the dust of the West and I consider all those people ridiculous and backward who still imitate Western models in the hope of becoming pure painters Similarly, I find those people ridiculous who advocate individuality and who assume there is some value in their 'I' even when it is extremely limited." One of her objectives was "[t]o fight against the debased and decomposing doctrine of individualism,

Наталья Гончарова
Natalya Goncharova, *Planting Potatoes*, o/c, 11x132 cm.,
1908–09.





which is now in a period of agony. . . . In the age of the flowering of individualism, I destroy this holy of holies and refuge of the hidebound as being inappropriate to our contemporary and future way of life."¹⁰

Goncharova's critique of modernism as it was emerging in the West is remarkably similar to that undertaken in the past ten years by many Western feminists, who have worked to dismantle bourgeois notions of individuality, originality, and creativity and have begun to explore the terrain opened up by the deconstruction of the mythic figure of the auteur-artist. This work is central to the feminist project because, as Pollock has pointed out, "it is only feminists who have nothing to lose with the desecration of Genius. The individualism of which the artist is a prime symbol is gender exclusive."¹¹ In its radical reassessment of the function of the artist, the Russian avant-garde is arguably one of the most significant manifestations in the history

TOP:
Лгубовъ Попова
Liubov Popova, work uniform
designs for actors at the Free Studio
of Vsevolod Meyerhold, State Higher
Theater Workshop (GVYTМ), 1921.

BOTTOM:
Варвара Степанова
Varvara Stepanova, costume
designs for *The Death of Tarelkin*,
1922. Photo: Jo Anna Isaak.

OPPOSITE TOP:
Сарра Лебелева
Sarra Lebedeva, *Portrait of the
General Secretary of the Communist
Party, Felix Dzerzhinsky*, bronze, h.
49 cm., 1925. State Tretyakov
Gallery, Moscow.

OPPOSITE BOTTOM:
Вера Мухина
Vera Mukhina, *Worker and Collective
Farmworker*, bronze, h.163 cm.,
1937. State Tretyakov Gallery,
Moscow.

of art for both women and women artists.

Following the Russian revolution, no radical shift in roles was necessary for artists, influenced by utilitarian craft traditions, to turn their energies to such things as housing, clothing, daycare, and training in hygiene and basic literacy. They addressed themselves to mundane material domestic needs, to the petty yet pressing problems of daily life that in Russian are called *byt* and affect women most directly. For this reason it can be argued that a utilitarian or materialistic art practice is inherently a feminist art practice. A good number of women artists took part in this broad-based feminist activity, and it may be precisely *because* of their participation that the Russian avant-garde was able to move so quickly from a high art practice to the utilitarian modes of Productivism and Constructivism. Many Constructivist designs for housing, furniture, transport, etc. were never built due to lack of resources and materials, and Soviet industry did not welcome Constructivist artist-engineers. Nevertheless, those artists who addressed themselves to resolving the mundane problems of the home and workplace were the most likely to see their designs realized. Soviet art historian Ludmilla Vachtova argues that women artists were much more successful in implementing their aesthetic principles than were their less practical male colleagues: "Logically, since a book, dress, or cup obviously appealed more directly to the next door comrade than a painting, almost all women artists in Russia ventured into the field of the 'applied arts' and industrial design . . . [They] never considered themselves to be heroines or the victims of a cruel fate, but were happy to assert with an unshakable grasp of the facts that they were only 'in the lines of the workers at the art front.'"¹² **Liubov Popova** (1889–1924) and **Varvara Stepanova** (1894–1958) were instrumental in opening the First State Textile Print Factory in Moscow, where they designed clothing according to Constructivist principles — made from simple components, functional, versatile, easy to wear, easy to mass produce, hygienic, and undecorated except for essentials like pockets, seams, buttons, etc. The actual test of Constructivist principles was in whether or not they appealed to the consumer. In a memoir Popova recounts one of the happiest days of her short life, the day women workers at a factory outlet store selected her clothing over more traditional designs. Rather than the usual trivialization of women's "handwork," this meant success in Constructivist terms, and it marks the distance from the individualism at the heart of the Western avant-garde.

The Tradition of the Nude



Another difference between Russian art and Western art is apparent in the most casual walk through the Russian Museum in St. Petersburg — they do not share the same tradition of the nude. The trajectory that went from the Italian Renaissance's glorification of the male body as closest replica of its divine maker, to the predominant use of the

female nude in the eighteenth century (all those *grandes horizontales* in putatively mythical situations that the French academy produced in such quantity), to the nineteenth-century equation of the female nude with the sexual availability of the artists' model/prostitute, to the frequent use of the fragmented or dismembered nude female form in the canonical works of modernism — this is not the history of Russian art. Even during the eighteenth and nineteenth centuries, when Russian art was most influenced by the French academy, there was great reservation when it came to depicting the nude body in general and the female body in particular. One notable exception to this general tendency was the proliferation of neoclassical nudes during the period of Socialist Realism. It is interesting to note that aside from the sculptors

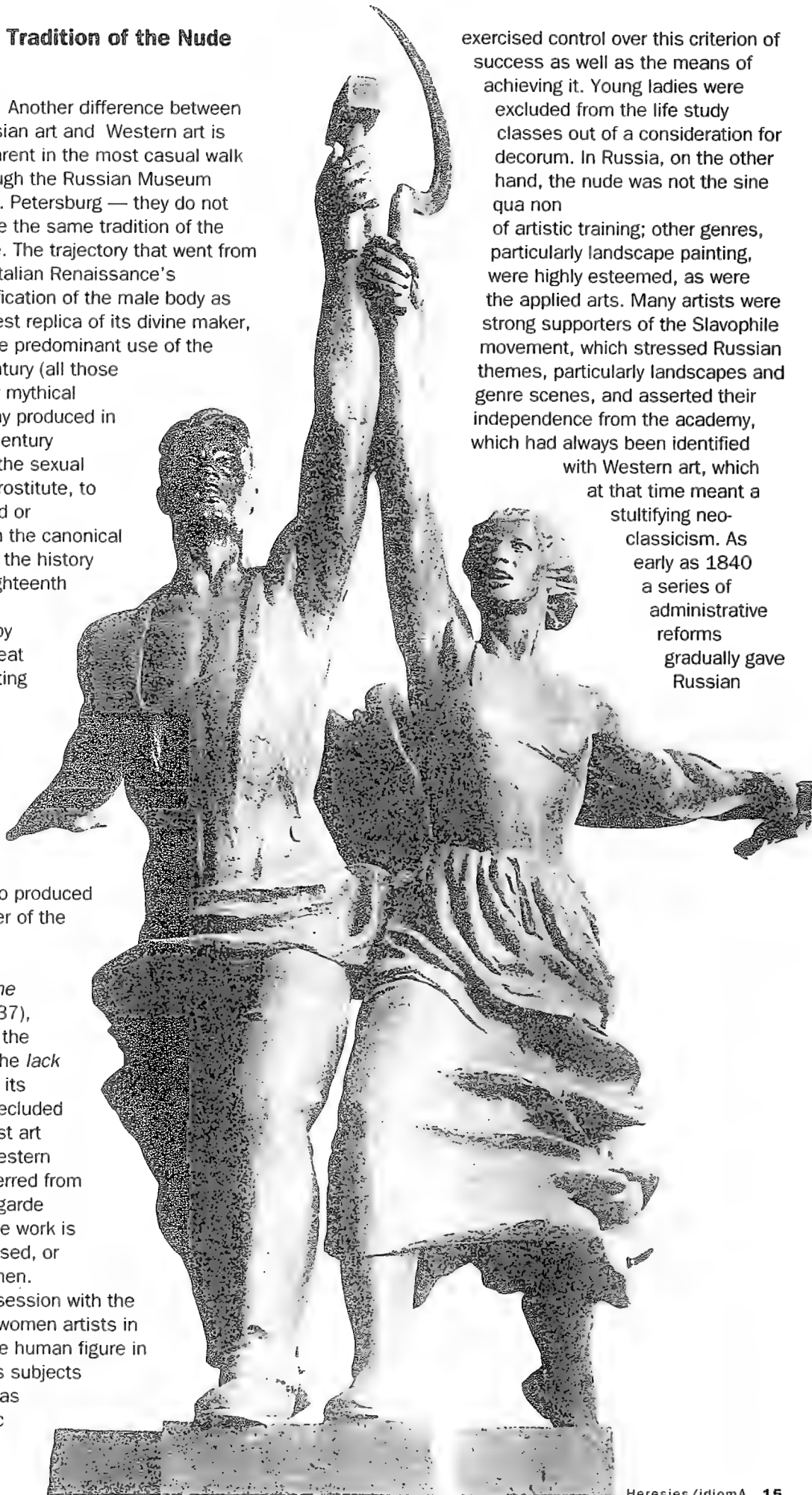
Sarra Lebedeva (1892–1967), who produced a bust of the now infamous founder of the KGB, Felix Dzerzhinsky, and **Vera Mukhina** (1889–1963), most well known for her gigantic sculpture *The Laborer and Collective Farmer* (1937), Socialist Realism is remarkable in the history of modern Russian art for the *lack* of women artists. It may be that in its very representation of woman it precluded their participation. Recently feminist art historians have speculated that Western women artists may have been deterred from participating in the Western avant-garde specifically because so much of the work is modelled upon the distorted, debased, or otherwise fetishized bodies of women.

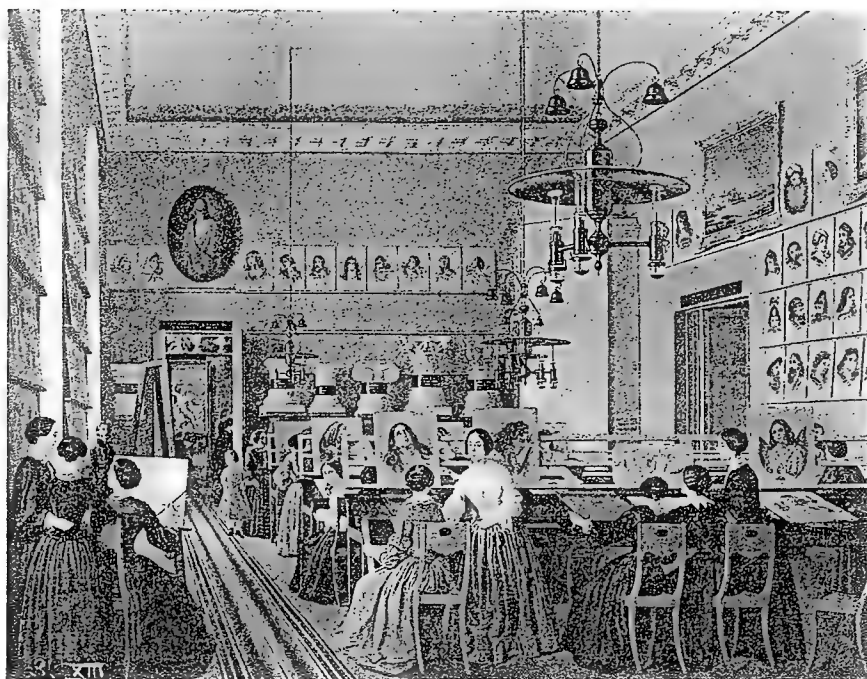
The European academy's obsession with the nude functioned to deter Western women artists in another way. The ability to paint the human figure in historical, mythological, or religious subjects gradually became institutionalized as the fundamental criterion of artistic greatness, and the academies

exercised control over this criterion of success as well as the means of achieving it. Young ladies were excluded from the life study classes out of a consideration for decorum. In Russia, on the other hand, the nude was not the *sine qua non*

of artistic training; other genres, particularly landscape painting, were highly esteemed, as were the applied arts. Many artists were strong supporters of the Slavophile movement, which stressed Russian themes, particularly landscapes and genre scenes, and asserted their independence from the academy, which had always been identified

with Western art, which at that time meant a stultifying neo-classicism. As early as 1840 a series of administrative reforms gradually gave Russian





women direct access to art education. In 1842 the first art school for women opened — the Women's Section of the St. Petersburg Drawing School. This was quickly followed by Stieglitz School and the Stroganov School in Moscow.¹³ By 1870, women were admitted to the Academy of Arts. A collective painting by the students of Ilya Repin, depicting his life study classes, which he held from the late 1880s until he retired in 1907, shows male and female art students working together in the presence of a live nude model. By this time there was a growing population of women doctors, and the idea of women in anatomy classes was not so unusual. (In 1886 at the Pennsylvania Academy of Fine Arts, where

TOP:
Екатерина Хикова
Ekaterina Khikova, *Women's
Classes at the St. Petersburg
Drawing School for Auditors, 1855*.
Russian Museum, St. Petersburg.

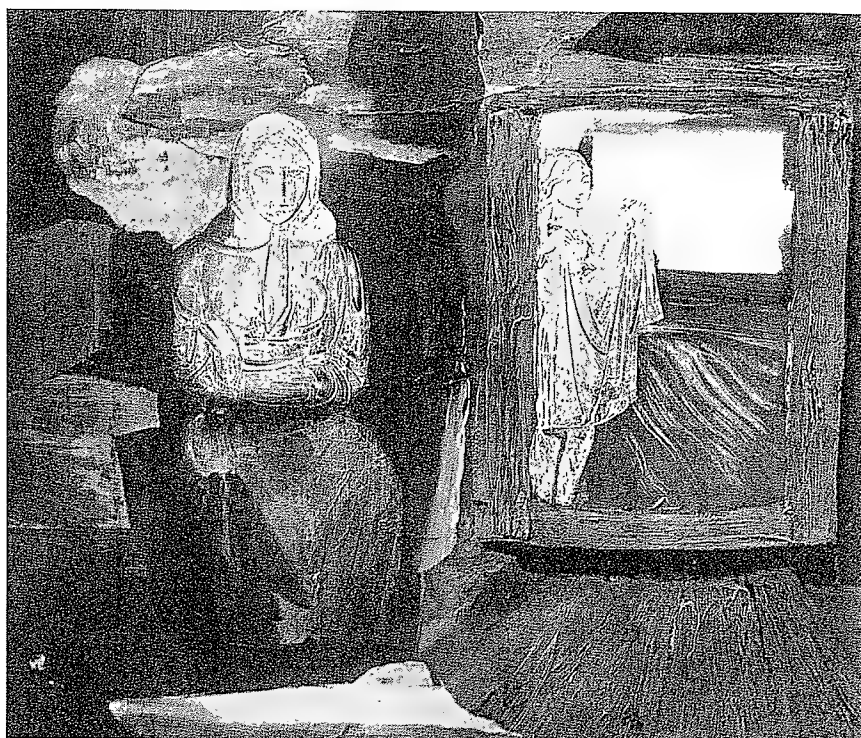
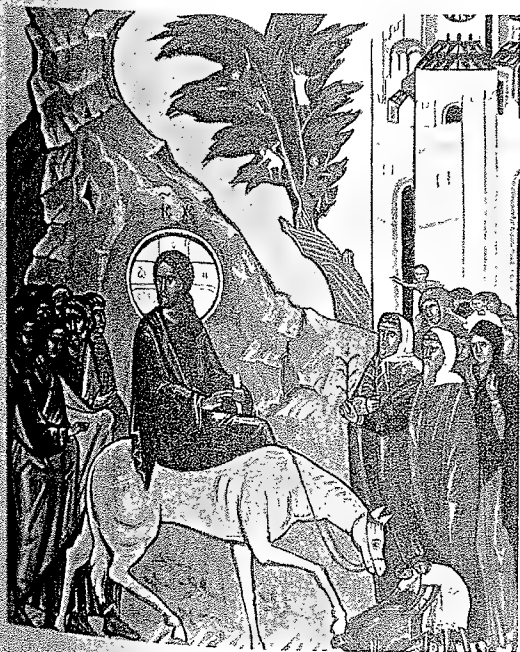
BOTTOM:
Ученики И. Репина
Collective painting, *Model Study in
the Studio of Ilya Repin at the
Academy of Arts, 1899-1900*.
Research Museum of the Academy
of Arts, St. Petersburg.

women had customarily been given cows as models, Thomas Eakins was dismissed for bringing a nude male model into a female life drawing class.) The hegemony of the St. Petersburg Academy had been undermined long before Repin began to reform it. Numerous other organizations provided artistic training and exhibition possibilities. In 1882 seventy-three women painters in St. Petersburg formed their own association to support women artists.¹⁴

The earliness and relative ease with which women gained access to art education in Russia meant that the women who participated in the avant-garde were the second or third generation of professionally trained artists. This becomes particularly important when we realize that artistic training in the Soviet Union is frequently passed on from one generation to another like a craft or a trade. Vera Miturich-Khlebnikova (b.1954) speaks of her earliest artistic training as part of a family tradition: "At a huge desk of my father's, artist Mai Miturich, there was a special place for me. That's how I began to paint thirty years ago. That is also how my father himself began, when the table belonged to his father, Petr Miturich, an artist and inventor" (letter to the author, April 1989). Vera is the granddaughter of Petr Miturich and Vera Khlebnikova (sister of the Victor Khlebnikov) — all artists of the avant-garde. Irina Starzenyetskaya (b.1943) is the daughter of the well-known stage designer Tamara Starzenyetskaya (b.1912). For many years mother and daughter have done theatrical collaborations. The costumes and curtains Irina designed for her mother's sets have influenced her own landscape paintings, particularly in their capacity to convey deep recessional spaces. For several decades now Irina has been working both as a painter in a contemporary mode and with the icon painters' cooperative in the ancient church in the village of Tarusa, where she lives most of the year. In a conversation with the artist Dzemina Skulme (b.1925), head of the Artists' Union in Latvia, I learned that not only had her father and mother both been well-known artists but that her son and daughter were artists as well. When I remarked on how infrequently this occurs in the West and how common it is in the Soviet Union, she responded, with a matter-of-factness that reveals a world of difference, "Our passports call us workers, not geniuses." Clearly the cult of genius was undermined long ago.

Woman as Sign in The Worldbackwards

I have taken this quick run through the history of Russian art to examine the ways in which alternative somatic and social texts affect the ways in which women assume the roles of woman and of artist. Although conditions have changed a great deal since the period of the avant-garde, some of these historical developments still exert considerable influence upon contemporary conditions for both women artists and women in general. When I first went to the Soviet Union in 1981, I was struck by the fact that women are not "hailed," to use Althusser's term, by ubiquitous images of women on billboards, posters, cinema marquees, shop windows, and magazines. Images of women are not used as part of the continuous barrage of exhortation and entrapment that a capitalist society needs "to stimulate buying and anesthetize the injuries of class, race and sex" (Susan Sontag, *On Photography*). Moreover, I am conscious that women walking in the streets of Moscow are not looked at in the same way, are not the same confection of meanings as they would be on the streets of Paris, Rome, or New York. This consciousness of not being associated with objects of property made me feel more confident, more at liberty when in Moscow. However, when my husband came with me on a subsequent research trip he complained the culture seemed de-erotized. Ironically, as I learned more about how Soviet women perceive their construction within the dominant representational systems,



TOP:
Джемма Скульме
Dzemma Skulme,
The Near and the Far, 1979. Photo
courtesy of International Images,
Sewickley, Penn.

BOTTOM LEFT:
Ирина Старженецкая
Irina Starzenyetskaya,
Entrance to Jerusalem, egg tempera
on wood, 55 x 40 cm., in situ in
church in Tarusa.

BOTTOM RIGHT:
Тамара Старженецкая
Tamara Starzenyetskaya,
set design for *Queen of Spades*.

I discovered that his response was closer to theirs than was my own.

Artist/critic Anna Alchuk has pointed out some of the images of heroic womanhood found in the Moscow metro. For example, in Baumanskaya station there is a female figure on a pedestal stepping out of a bay of red marble, wearing a wind-blown, quilted worker's jacket and girded with a holster and revolver. In one hand she holds a grenade, in the other a machine gun. All eight figures in this station, which was built in 1944, have the same





TOP:
Ира Затуловская
Irina Zatulovskaya, *Woman*
Reading, oil on scrap metal, 1991.

aggressive stride, the same menacing look, and all of them are armed (even the “intellectual” brandishes sheets of paper). But none of them looks so fanatical, none is armed so thoroughly (a grenade, a machine gun, and a revolver) as the woman. In Avtozavodskaya station there is a fresco in which amidst several gray male figures a female silhouette stands out. Wearing a scarlet dress, this woman proudly pushes a huge handcart of coal.¹⁵

Woman is invariably depicted as the heroic worker — woman as tractor driver, construction worker, road worker, engineer, vegetable farmer. Coming from a culture in which the image of woman signifies sale and sexual titillation, I found these images of active, strong women at work refreshing, but Soviet women, conscious of the violation inherent in so overdetermined an iconographic program, do not. They recognize in this stereotype of the all-capable and resilient woman a strategy to colonize a work force. The appropriation of the female body that in Western culture facilitated the construction of difference, there contributed to the notion of the ideal collective body, which is sexless. Paradoxically, both representational systems

OPPOSITE:
Shaping—It's the Style of Life for the Contemporary Woman. Billboard in St. Petersburg, 1991. Photo: Susan Unterberg.

serve to control women's sexuality and to guarantee manageability in the workplace.

This is a nation in which 92 percent of the women are fully employed and comprise 51 percent of the work force. Here the Equal Rights Amendment has been in effect since 1917. Women do not have to go to court to assert their right to jobs such as fire fighter or garbage collector, as they have done in the U.S., and women are well represented in such professions as medicine and engineering. All of this seems progressive to us, but what we want the right to do, they want the right *not* to do. “Emancipation is dreadful,” says **Ira Zatulovskaya** (b.1954). “I am a victim of emancipation. So are all women here. I've tried my heart out to understand you Western women, but obviously I just can't. In the Soviet Union it is us women who are obliged to do everything.”¹⁶ **Natalya Turnova** (b.1957) explains that it is particularly hard to be a woman artist “because most men think that art is secondary for a woman. Even in families where both husband and wife are artists, what time a woman has left for art is what's left after cooking, laundry, cleaning, standing in lines, etc. Even if a woman manages to find time for art, she faces the problem of getting supplies and transportation of works. Since you are equal to men and got into this of your own free will, nobody will help you just because you are a woman, though physical strength is not equal at all. Besides, in our country you can get something only if you have certain business connections and personal contacts. It is impossible to obtain anything legally, like a studio, for example. Women are not considered business people; thus, most men with influence prefer not to deal with them. All of these things are ridiculous from the point of view of Art (with a capital A), but these things take a tremendous amount of time, energy, and money. And if, after all this, a woman still has the desire to paint pictures, they have to look as easy and as natural as those painted by a man” (letter to the author, Oct. 1989).

The word that comes up most frequently in conversations with women is *peregruzhenost*, “overburdening.” The myth of the strong woman, the amazon, is a myth that has recurred in different forms throughout Russian history when agrarian, economic, or military considerations have made excessive demands on the contributions of women. One woman wrote in a recent issue of *Moscow News*, “Yes, a woman can do everything, but she just doesn't want to anymore,” and proceeded to compare Soviet women's emancipation within the labor force to “Atlases putting all their load on the shoulders of

caryatids."¹⁷ Although it is demonstrable that Soviet women assume more than their share of the burden of labor, the actual power exercised by most Soviet women is severely constrained to a certain familial and ideological zone.

Recently in St. Petersburg I came upon a billboard in which a bikini-clad woman assuming a standard pin-up pose was juxtaposed with an image of a computer. At first I misread the relationship between the two images, thinking the pin-up girl was the visual gambit to call attention to the computer, but the caption read, "Shaping — It Is the Style of Life for the Contemporary Woman." This was a self-improvement poster addressed to women. Although the role of the computer was unclear, it could simply have been the signifier of all that was progressive, like the tractor in Soviet posters of the thirties. Now the emphasis was on the appearance of the woman, not on her work potential. In very real terms, however, this billboard was no less about women and work than were the Socialist Realist posters. As job opportunities arise in the emerging entrepreneurial sector and in Western businesses, the call is for young, attractive women to occupy predominantly low-paying,

decorative jobs in the service "industry."¹⁸ As the free market brings unemployment in its wake, the education, training, and professional skills of women will likely be sacrificed first — at the moment of writing, 80 percent of the unemployed are women. The subliminal message of this billboard aimed at women is, "Either make yourself look like this, or you'll be out of a job."

Nonetheless, billboards of pin-up girls are still a rarity, even in the streets of St. Petersburg, which has always been the most Western-identified of the Soviet cities. While Western ads and movies are bringing with them increasingly explicit representations of the female body, pornography is not yet part of the everyday sexism of this culture. Ironically, the historical period in which Russian art drew most heavily upon the Western tradition of the nude was the period of Socialist Realism. A 1991 exhibition of Socialist Realist art at the New Tretyakov Gallery displayed more nudity in one room than can be found throughout the entire collection of Russian art in the Russian Museum. Although Andrei Zhdanov, as minister of culture under Stalin, led campaigns against the representation of sexuality, images

Ассоциация ШЕЙПИНГА

- ИСПРАВЛЕНИЕ РАЗЛИЧНЫХ НЕДОСТАТКОВ ФИГУРЫ
- ИНДИВИДУАЛЬНАЯ КОМПЬЮТЕРНАЯ ПРОГРАММА УПРАЖНЕНИЙ И ДИЕТЫ
- ВЫСОКОЕ КАЧЕСТВО ЗАНЯТИЙ
- ОСНАЩЕНИЕ ВАШИХ ЗАЛОВ ТРЕНАЖЕРАМИ И ОБОРУДОВАНИЕМ
- ВНЕДРЕНИЯ НАШЕЙ МЕТОДИКИ ЗАНЯТИЙ
- ПОДГОТОВКА УЧАСТНИЦ КОНКУРСОВ КРАСОТЫ, АРТИСТОВ, ПЕВИЦ, МАНЕКЕННИЦ

ШЕЙПИНГ — ЭТО СТИЛЬ ЖИЗНИ СОВРЕМЕННОЙ ЖЕНЩИНЫ!

ЛЕНИНГРАД, 67 Красная Армейская, 10
ТЕЛЕФОН: 292-60-66

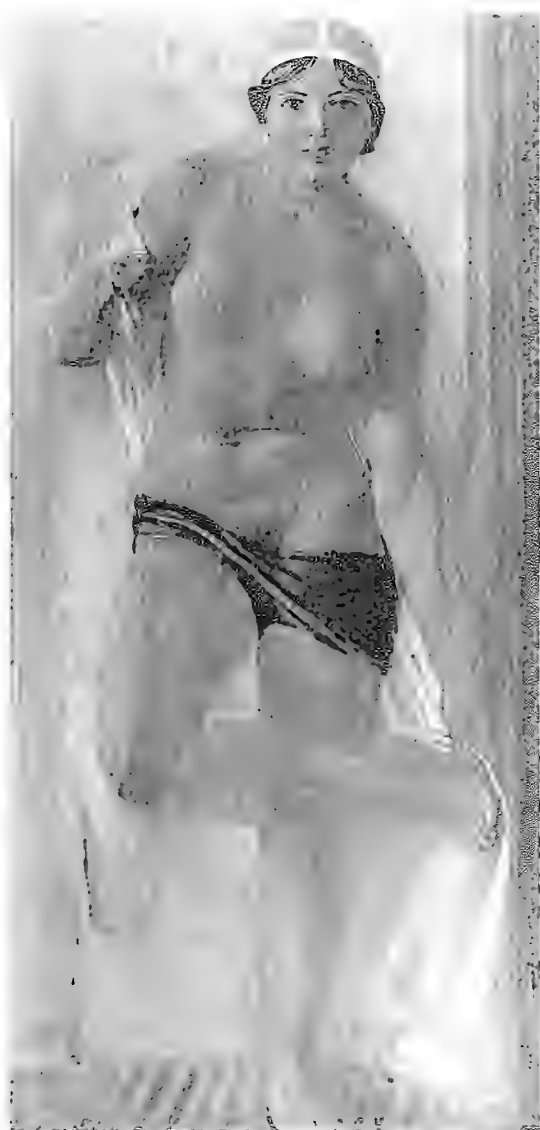
of nude women were nonetheless officially encouraged. Under a seemingly perverse strategy, desire was aroused in order to be appropriated. As in Germany under National Socialism, there were many images of female fecundity; bare-breasted harvesters or nursing mothers were very popular, as were nude female athletes or bathing scenes that allowed the artist to depict the nude in numerous postures. Deineka's *Football*, for example, depicts three nude women chasing a ball. The title provides the same pseudo-rationale for viewing these women from various vantage points as the theme of the judgement of Paris did for the painters of the French Academy. Aleksandr Samokhvalov's *After Running* (1934) is a classic of this genre. It depicts a female athlete drying her moist, seminude body; her panties are pulled down to reveal a little of her pubic hair. The obsession with the healthy athletic body as a form of sexual sublimation during the Stalinist period is remarkably similar to the mechanisms of libidinal alignment used

on us today — twenty pounds lighter, and this girl could be in an ad for Evian water.

"Ironically, the historical period in which Russian art drew most heavily upon the Western tradition of the nude was the period of Socialist Realism."

The Personal as the Political

For the most part, the Soviet art I saw in the 1980s was made for private reasons and was seen only by a small group of friends. Exhibition space was difficult to come by and had to be arranged through the Artists' Union, an organization that didn't seem to bestir itself too often even on behalf of artists who were members. Most of the artists I met were not members. When I first started visiting artists' studios I found a small and, at least in my experience of visiting women artists, very generous artists' community, one that was tightly knit and highly supportive. One artist would invariably take me to see the work of another. While the work suffered from lack of materials and lack of critical attention, the fact that these women were working in relative



obscure. "N
free."
place
them
a per
wom
Unio
T. Na
A Vir
decli
bene
too g
was
expe
Resi
instit
subv

figur
Artis
awa
men
on fi

obscurity had its advantages. As one artist put it, "No one sees this work, so it can be totally free." On the other hand, the constraints placed upon official artists manifested themselves in various ways. During the 1970s, a period of relative liberalization, a number of women artists were admitted to the Artists' Union; Tatyana Nazarenko, Natalia Nesterova, T. Nasipova, Olga Bulgakova, M. Tabaka, and A. Vint are among the most well known. No one declined an offer to join the Artists' Union; the benefits (salary, studio, and art supplies) were too great. The price paid for this acceptance was that the artist was to some degree expected to work in the service of the state. Responses ranged from identification with the institution, to small, sanity-preserving subversions.

Tatyana Nazarenko (b.1944) is a figurative painter who was admitted into the Artists' Union in 1969 and in 1972 was awarded the Komsomol prize. Like other members of the Artists' Union, she was sent on field trips to study the life of Soviet people.

OPPOSITE LEFT:

Александр Самохвалов
Aleksandr Samokhvalov,
After Running, 1934.
Russian Museum, St. Petersburg.
Photo: Susan Unterberg

OPPOSITE RIGHT:

Татьяна Назаренко
Tatyana Nazarenko,
Circus Girl, o/c, 1984.

BOTTOM:

Татьяна Назаренко
Tatyana Nazarenko,
*Women Construction Workers at the
Moldavin Hydro Power Station*, o/c,
100x80 cm., 1974. Photo courtesy
of Norton Dodge.

Her painting of the women construction workers of the Moldavin Hydro Power Station was a typical assignment, yet it shows that interesting work can be produced within the confines of the requirements of Socialist Realism. Like Leger's merging of men and machines, the tubular structure of the huge pipes is echoed in the dwarfed bodies of the women who climb amongst the pipes, patting on insulation by hand. Many of Nazarenko's works, particularly the large-scale historical paintings, can be found in the Tretyakov. In her studio, however, one can find traces of Nazarenko's resistance to her "success." *Circus Girl* (1984) is a portrait of herself dressed in a bikini doing a precarious high-wire act. Below her the officials of the Artists' Union politely applaud her act, which is all the more remarkable because she is working without even a wire. On her return from a recent trip to the United States, she painted a record of her experiences. Her body is served up in a large chafing dish while a strange assortment of exotic creatures, part animal, part bird, part man, stare down upon



her. A man with the head of a pig and prehensile teeth leers at her while another man, metamorphosing into an as yet indeterminate animal, starts to carve the dish with his fork. Nazarenko's private and comic resistance to the various molds she was being fitted into is typical of the responses of the women artists who were accepted into the Artists' Union during the 1970s.

Some of the more recent work, particularly that done by the younger women artists, is overtly political, critical, and controversial. **Natalya Turnova** (b.1957)

TOP:
Наталья Турнова
Natalya Turnova, *Portraits of Civil War Heroes and Contemporary Leaders*, oil on cardboard, 1990.
Installation, Minsk.

BOTTOM:
Елена Келлер
Elena Keller, *Runes*, o/c,
200x150 cm.



Painted large-scale, brightly colored cartoon caricatures of the icons of the Afghanistan war — the soldiers and sailors and the legitimizing slogans and banners under which they marched. Seen together, everything seems to partake of the innocence and gaiety of a game for small boys. The slogans are fragmented and abstracted almost to the point of unintelligibility, yet enough remains of questions such as "Who Sold Us to Afghanistan?" or the familiar Stalinist slogans "Who Is With Me?" and "The Party Decides Everything" to cause them to be censored from a group exhibition at the Palace of Youth in 1988. In 1989 Turnova began a series of rather irreverent portraits of then famous, now infamous, public figures. This work takes on a prophetic dimension in the context of the statue smashing and the proliferation of posters and cartoons attacking public figures that took place after the failed coup of August 1991. In her most recent work large-scale portraits are cut out and installed as free-standing sculptures throughout the gallery so that viewers can walk around them, get a sense of their flatness, even have their own photos taken alongside them. It is interesting to compare Turnova's portraits of Ryazhsky, Voroshilov, Ordjonikize, Lenin, and Gorbachev with Leon Golub's portraits of powerful men — Kissinger, Rockefeller, Arafat, and so on. In both cases, the homogeneity of treatment causes the men to become almost anonymous, almost interchangeable. In both series masculinity is explored as masquerade, and power itself is revealed as a put-on. Turnova's portraits, however, seem more provocative; in part this is a result of reducing these public icons to comic caricatures and in part a result of the context — Soviet citizens, at least until 1991, were not used to seeing their public figures "sent up" in this way. What is most disturbing about Turnova's portraits is that they are given smiles and made to look a little jaunty, almost what in America would be called fun loving. The effect is truly sinister.

While the political content of Turnova's work is banner bold, the messages in the paintings of **Elena Keller** (b.1951) are coded and arcane, more like the half-intelligible traces of a prisoner furtively trying to communicate with the outside world. Seemingly abstract paintings reveal themselves to be political allegories. A random splattering of red against a yellow background becomes, on closer examination, a map of the Soviet Union; in the center a stick figure lies in a grid, or is it caught in a trap? Is this a reference to the internment camps located throughout the Soviet Union, or is the Soviet Union understood to be one large

prison? Both map and trapped human figure are repeated in another painting called *Great Expectations* (1988); this time golden bars rain down upon the figure — a reference to Danae and the shower of gold, or a hope for some spiritual infusion from above, or are these golden bars merely hard currency coming in from the West? Readings are double, multiple, and contradictory. Often words or letters interconnect with iconic signs. *To the Decembrists, Your Affectionate Brother* is a series of red and blue markings that can eventually be read as AKATUI, the initials of the Decembrists.¹⁹ *A Letter* (1987) is a pictograph, the addressee and message unclear. At times the iconography is so personal, so solipsistic, it precludes any conversation with the outside world. What is clear is an almost inchoate desire to make a mark, to leave a trace, to let someone, anyone, know you exist. Keller is writing in the universal morphology of the human condition; the text is subject to repeated misreadings. In *Runes* (1990) the hieroglyphic markings on one side of the canvas are as unintelligible as the markings on the other side, which may or may not be human figures; what we see may be only be our desire to see something formed in our image, or our desire to decipher, to find or impose meaning. In *Constellations* (1987) an intertwined couple may be locked either in an embrace or in combat. Like the game of cat's cradle, the viewer can see either a cat or a cradle as the hands manipulate the strings. In a painting done in 1988 one can discern the epigraph to Kurt Vonnegut's book *Cat's Cradle* — "Give me the strength to change what I can, the grace to leave alone what I can't, and the sense to know the difference" — which would serve well as the epigraph for Keller's own work.

Much of the work I saw during my first visits was heavily imbedded in a conversation that Soviet people were just beginning to have with foreigners. This is a country in which many people are absent: they died in the war, they died in the purges, they died during the collectivization, they were sent to prison camps, they emigrated. **Svetlana Bogatir** (b.1945) paints translucent silhouettes of people moving somnambulant along city streets and receding into the vanishing point. These are mute tracings of those who have disappeared yet seem to have a presence, not just in people's memories but in the streets, the worn stairways, and the thick walls of the buildings, where something of their physical being seems to linger. "I feel that in this room there have been many people here before me and after I am gone there will be others. We

meet now by chance. We live in the space of people with whom we have associated. You know and I know that it was not possible to speak about these things. Each of us is just minutes in transit, only moments in light. Everything is fragile and transparent — so now I don't paint people, only places for people in light" (conversation with the author, Moscow, July 1988).

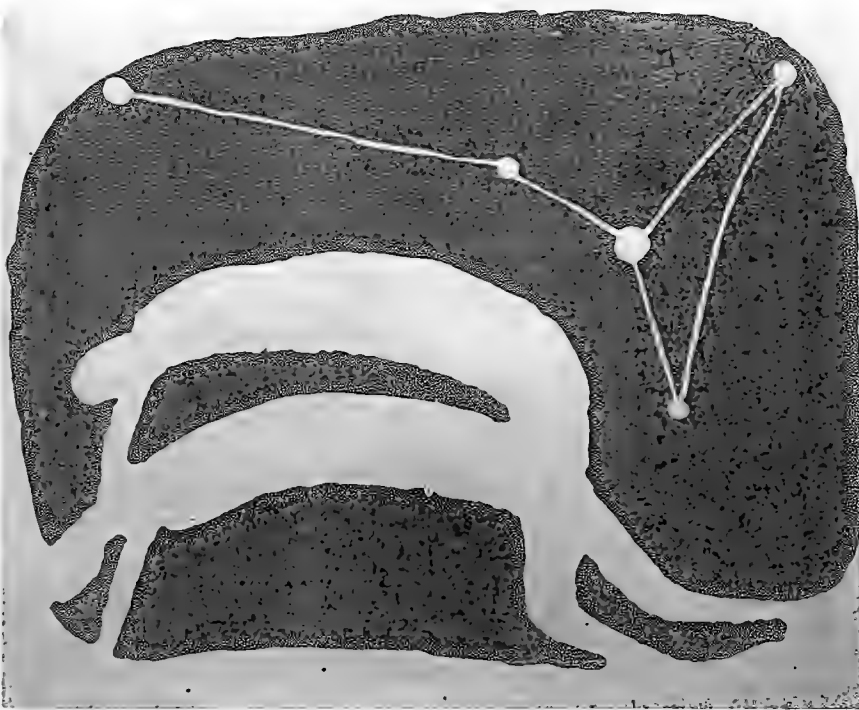
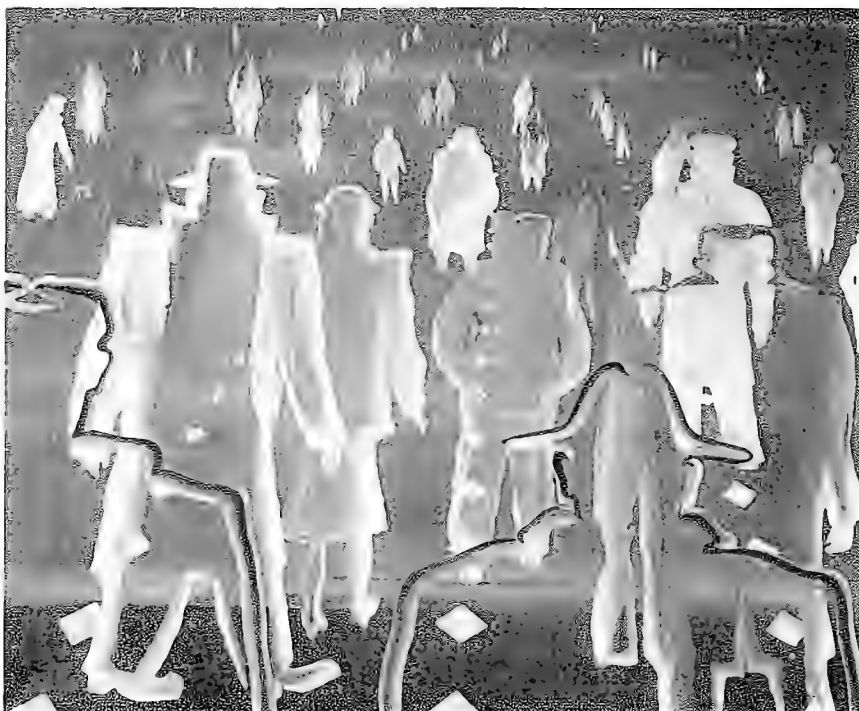
A good deal of the work, especially that done by women artists, seems to be engaged

TOP:

Светлана Богатир
Svetlana Bogatir, *Walking People*,
o/c, 97x116 cm., 1987.

БОТТОМ:

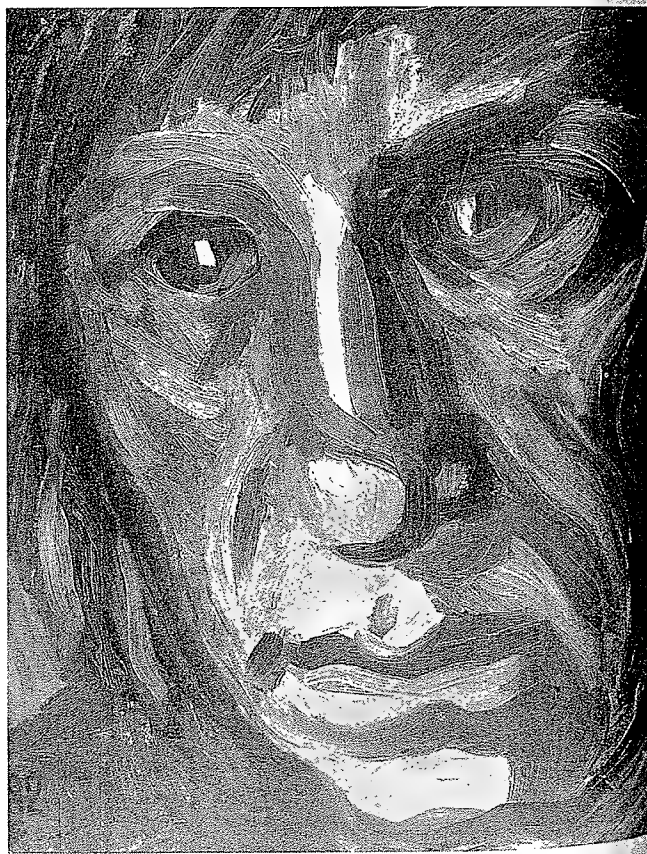
Елена Келлер
Elena Keller, *Constellations*, o/c,
1987.



in an investigation of the representation of the self. Unlike many Western women artists, they are not seeking to deconstruct the images of woman that have been mass-produced by advertising. Instead, many Soviet women artists seem to be engaged in a private, almost obsessive recording of the self. For example, the bulk of the more than forty years' work of **Clara Golitsina** (b.1925) are self-portraits. In part this is a result of expediency — the artist is always available as model. It is also the result of circumstances. Other paintings have been sold or given to friends; those that remain in the artist's small apartment are the the ones done for herself. When seen together these self-portraits, tracing the narrative of a life in almost novelistic terms, provide a record rarely available to us in paint. They begin with the self-portraits of the artist in young womanhood, in which she seems to be trying to see herself as others see her. If it were not for the steadfast stare of the young woman, these works could be impressionist paintings of a pretty young woman in a sun hat. The gaze, directed at the viewer, will be a constant throughout the years. In later paintings she becomes more purposeful, more direct; the woman now addresses the viewer more confidently. Her hair is cut short, the clothes

LEFT:
Клара Голицына
Clara Golitsina,
Self-Portrait, o/c, 1965.

RIGHT:
Клара Голицына
Clara Golitsina,
Self-Portrait, o/c, 1982.



are simpler, the hat more functional than stylish. The viewer is not provided with distractions; the face fills the picture frame. There is no longer any question; these are self-portraits. Although the recording of time upon the face progresses with unflattering objectivity, these are not portraits of someone obsessed with aging but with the process of painting. As viewers of Golitsina's portraits, we are caught up in this obsession. Like readers of a narrative, we feel obliged to try to read from the repeated physiognomy some meaning, to seek the meaning of another's life, to come to some closure. The portraits do not suggest varying emotions, with one exception — a series of expressionistic, haunting works done in the 1980s after the death of her husband. Afterward there is a hiatus. The last self-portrait I saw was done in 1988; the gaze is now directed towards a book in the artist's hand, the hat has a colorful bow, a bird sits on her shoulder (a bird the artist found injured on her balcony that has stayed on as a pet). The face is of indeterminate age; were it not for the date on the back, this self-portrait could easily be confused with those of earlier, happier days.

Elena Figurina (b.1955) also seems to be engaged in an extended self-analysis. Like Golitsina, Figurina received no formal artistic

an
ame.
are self
ie upon
jectivity,
essed
ing,
are
lers of
id from
ing, to
come to
gest
- a
s done
band,
lf-portrai
ow
hand,
on her
l on her
he face
the date
ily be
days
ms to
s. Like
artistic

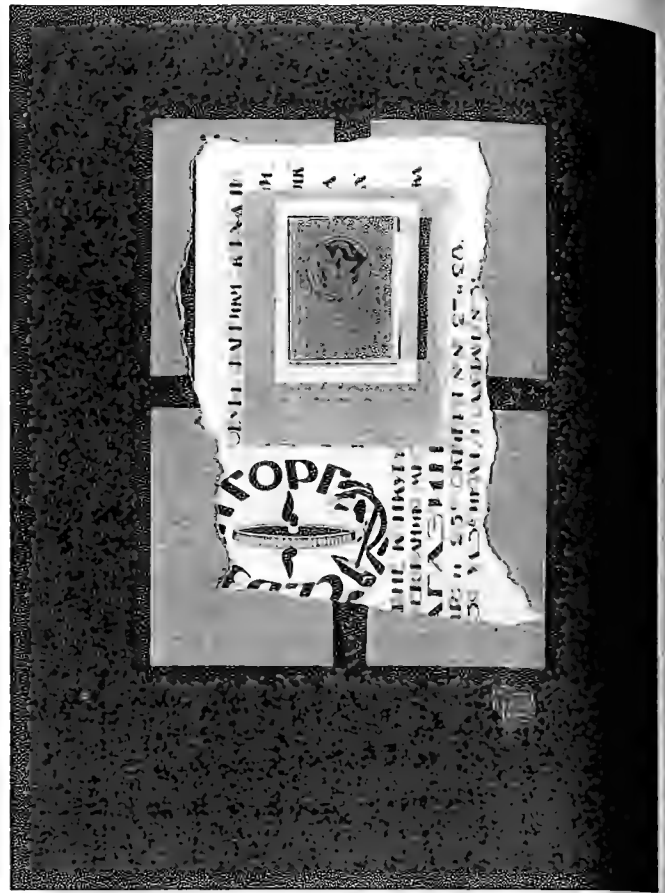
training; until recently she worked as an aircraft engineer. Figurina began painting in 1980 with a series of portraits, some of friends, one of Van Gogh, and several self-portraits. These early self-portraits were crude expressionist works, the features highly stylized and distorted, executed with broad, simple strokes. The colors, reduced to a primary palette with red and yellow predominating, are used arbitrarily, and green blotches, reminiscent of Matisse's fauve period, appear on the face. Figurina's explorations of the self expand to include family groupings of the artist with her mother, father, and sister. All distinguishing features are minimized, and all members of the family come to look alike. In later works this family resemblance is extended. Groups of people all resembling one another, yet all resembling the artist, are engaged in activities such as walking, picking apples, standing in fields with cows, catching birds, cleaning fish, dancing, playing in the sand, or just standing, either engrossed in quiet contemplation or looking out at us. In a painting called *Masks* (1989) four figures, carrying bright yellow masks, are as devoid of distinguishing features as the masks. Like characters in folk tales, they interact with animals, who in turn take on human characteristics, looking inquisitively or balefully at the humans painted in the same primary colors. People and animals carry out their activities in the bright, indefinite, and timeless background of Matisse's dancers, and like Matisse's figures, their physical bodies are extended or distorted in such a way as to harmonize with their activity or to convey emotion. Stylistically, Figurina's work is closely associated with Russian primitivism and the folk art revived by artists such as Goncharova, Larionov, and Malevich at the turn of the century. Her figures are engaged in the same tasks and are as simplified and nonindividuated as Goncharova's peasants. Figurina's paintings, however, are not a celebration of peasant life; they are engaged in the exploration of subjectivity or the contemplation of something external to the scene in which they find themselves, and they do this with the indefinite determination of characters in a Beckett play.

Vera Miturich-Khlebnikova has been exploring family memorabilia in her recent work. As her family were all prominent members of the group of Russian Futurists, their personal papers and documents provide a fascinating record of the impact of political changes upon daily life. One collage contains Vera Khlebnikova's (1891–1941) record book with the test results of her rifle shooting, an activity in which every good Soviet citizen was expected



Елена Фигурина
Elena Figurina, *The Red Fish*, o/c,
122x97 cm., 1987.

to excel. In a series of silk-screen prints made of Victor Khlebnikov's correspondence with the Artists' Union, one can discern the fate of the avant-garde: receipts for art supplies, invoices for commissions, and finally the unemployment card issued to him by the Artists' Union in 1927, the official way of informing artists their services were no longer required.



Э. Бяргиний.

ΛΥΜΑ

npo



ПАНАСА

СОБЕТСКАЯ АНТЕПАТУРА

[illegible]

There are no nymphets in polar regions.

—Nabokov

Historically, Soviet artists have been very reticent in the exploration of erotica or sexually explicit imagery. Not only nudity but also even sexually suggestive material had been forbidden to artists in several directives issued by the ministry of culture during the Stalinist era. Obviously the ban acted as a deterrent, although as early as 1968 **Nonna Gronova** and her husband Francisco Infante staged an outdoor performance in the snow in which Nonna posed in the nude while candles melted the snow castle built around her. Though using her own nude body was a transgressive act, Gronova was not exploring sexuality in her performance. While it is impossible to generalize about an entire country, it is fair to say that Soviet culture has not regarded sexuality as the locus of subjectivity. It is not so much that the majority embraced Lenin's famous "glass of water" theory of sex, but rather that they have not been conditioned by advertising's eroticization of everyday objects to

TOP LEFT: Вера Хлебникова
Vera Khlebnikova, illustration for
libretto *Thoughts on Opanas After
the Poem by Edward Bagritsky*,
w/c, 22x16 cm., 1935. Pushkin
State Museum of Fine Art.

TOP RIGHT:
Вера Митурич-Хлебникова
Vera Miturich-Khlebnikova,
collage containing Vera
Khlebnikova's rifle shooting test
scores, 1991. Photo: Susan
Unterberg.

BOTTOM LEFT:
Вера Хлебникова
Vera Khlebnikova, cover for
libretto *Thoughts on Opanas After
the Poem by Edward Bagritsky*,
w/c, 22x16 cm., 1935. Pushkin
State Museum of Fine Art.

BOTTOM RIGHT:
Вера Митурич-Хлебникова
Vera Miturich-Khlebnikova,
collage containing Victor
Khlebnikov's 1925 invoice from
Artist's Union, 1991. Photo:
Susan Unterberg.

BOTTOM: Нонна Гронова
Nonna Gronova, *Forest Ritual*,
performance, 1968. Photo
courtesy of Margarita Tupitsyn.

conceptualize their subject relations in these terms — i.e., to believe that sex is the key to their individuality, the sole means of expressing their most intimate selves or understanding the subjectivity of another. Today, however, in the logic of derepression, which always considers the most censored to be the most significant, many artists are exploring this particular taboo. The representation of something called sex, in this context, is part of a process of emergence. The thriving gay and lesbian community in St. Petersburg, many of whom are artists, have effectively used erotically charged material in art exhibitions and performances to announce their existence, to counter stultifying assumptions of normalcy, to celebrate the body, and to articulate an already constituted but previously repressed set of behaviors and desires. Eroticism is explored as a locus of subjectivity, a venue by which the self may be liberated from its previous incarceration in the de-eroticized communal body constructed within Soviet ideology.



he was an hermaphrodite. In a culture intolerant of even small deviations from the norm, this was cause for an enormous scandal, especially as Vadim's mother was a prominent party member. **Bella Matveeva** (b.1961) also explores androgyny and homoeroticism in her paintings of highly stylized, Egyptian-looking nudes in which the male and female models seem to blend into one sex. Installations of Matveeva's paintings sometimes include the living nudes who modelled for them. Her paintings seem uncomplicated offerings of visual pleasure in which threatening knowledge is allayed by the beauty of the images, but the presence of the actual people used in creating the work disturbs the viewer's passive identification with the illusion of art. Matveeva's Brechtian strategy of "distanciation" or "defamiliarization" undermines the subject positions of speculation and in doing so, disturbs what Stephen Heath calls the "safety of disavowal" to reveal how these fixed positions of separation-representation-speculation are classically fetishistic: "Think in this respect of



Белла Матвеева
Bella Matveeva, model with work,
1990. Photo: Victoria Buyvid.

the photograph, which seems to sustain exactly this fetishistic structure. The photograph places the subject in a relation of specularly — the glance, holding him pleasurably in the safety of disavowal; at once knowledge — this exists — and a perspective of reassurance — but I am outside this existence . . . the duality rising to the fetishistic category par excellence, that of the beautiful."²⁰

A number of recent exhibitions in both Moscow and St. Petersburg have attempted to address issues of representation and the construction of gender. The curatorial team of Olesya Turkina and Victor Mazin have organized three such exhibitions. The first, called *Women in Art* (1989), was a retrospective, with sections dedicated to female students of Malevich and Filonov as well as to work from the sixties and seventies, a liberal period in which many women artists were admitted into the Artists' Union. The second and third exhibitions focused on contemporary art. Influenced by their readings of the new French feminists, these curators attempted to address such issues as art as text, the gender assumptions surrounding textile art, fetishism,



forgery, lesbian love, and hermaphroditism. The theoretical impetus for these exhibitions came from the West, and as the participants themselves note, it is not easy to organize an exhibition about feminist issues in a country where feminism is simply absent as a social or philosophical movement.

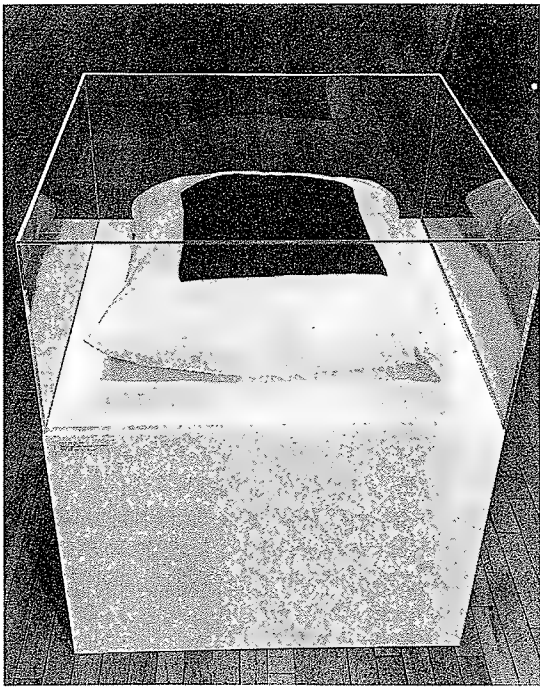
Cultural Perestroika

In her recent work **Irina Nakhova** (b.1955) has been exploring the construction of gender as a by-product of all cultural production. For several years Nakhova has been examining the interstices between process and completion, between fragmentation and wholeness, between the extant and the ruined, between renewal and decay. This began with a series of paintings called *Scaffoldings*, in which the focus was on the scaffolding itself, the process of restoration, not on what was being restored — a natural response to a culture caught up in perestroika. After her visit to Italy she began exploring the ruins of classical antiquity. The

perfect beauty of classical art with all its images of the finished, completed man, cleansed of all scoriae of birth and development, outwardly monolithic, is represented by Nakhova as inwardly riven. In her work the classical body is subject to aging and decay just like the material body. In this representation of classical art Nakhova seems to have discovered, almost as if by accident, the gender assumptions upon which it is based. In her latest works she paints pairs of male and female faces or torsos from antiquity. As classical statuary they show the effects of time upon them in chips and broken limbs, and as material beings, in sagging and wrinkles. All the pairs are cracked; in one set the cracks appear in a random pattern suggesting age or accident, in another the cracks appear along the lines of a perfectly symmetrical grid. The cracks are identical so that the viewer can exchange the pieces like a jigsaw puzzle, and in doing so, the dichotomies between the material body, with its close association to the maternal body, and the classical body, with its claims to completion and perfection, become as apparent as the differences between the male

Белла Матвеева
Bella Matveeva, diptych, o/c.





TOP:
Мария Константинова
Maria Konstantinova,
M.K.K.M. (*Maria
Konstantinova/Kasimir
Malevich*), m/m, 101x40x17
cm., 1990. Photo courtesy of
Phyllis Kind Gallery.

BOTTOM: Ирина Нахова
Irina Nakhova, untitled,
diptych, o/c, 102x76 cm. each
panel, 1991. Photo courtesy
of Phyllis Kind Gallery.



and female bodies to which these dichotomies are inextricably associated.

Maria Konstantinova (b.1955) also reveals some of the gender assumptions of high art by turning painting into “women’s work” — making a pillow of Malevich’s Suprematist *Black Square*. To underscore the inversions of identities she signed this piece with both her own and Kasimir Malevich’s initials: M.K.K.M. In a prophetic work of 1989 Konstantinova made a large cushion of a red star, propped it against the wall in such a way that it assumed humanoid features (somewhat like a drunk sprawled against a wall). Draped across its chest is a funereal banner that reads “Rest in Peace.”

The Icon of Our Times

It is only over there they think that living means you have to eat.

— Dmitry Prigov

As the old order of art production, distribution, exhibition, and critical reception collapses, those with the requisite energy, commitment, and enthusiasm are finding that for the first time their projects can be realized. Ironically, the closest historical comparison is to the activities of the avant-garde just after the Revolution. When Lunacharsky came to Lenin for funds to support the avant-garde, Lenin replied that in such difficult times, artists would

have to live on the energy produced by their own enthusiasm. Today, as in 1918, enthusiasm seems to be very rich fare. Currently there are almost no government funds to support artistic activity, yet paints, paper, and building materials are gathered, exhibition sites are rehabilitated, and volunteer labor is in abundance. As a result, this is a time rich in creative exhibitions and publications. Making a joke of their straitened circumstances and of the anxiety over food shortages, two artists put on an exhibition at the Marat Guelman gallery that included a huge table loaded with fruit, bread, and sausages they had transported from Odessa; at the opening the audience was invited to feast at the groaning board. As official art institutions flounder, independent curators and critics have been quick to take advantage of the opportunities chaos has created. At the Dom Khudozhnika, or Artists’ House, in the New Tretyakov, Yelena Selina and Yelena Romanova were able to organize an exhibition of contemporary art unlike most previous exhibitions sponsored by that institution in that it was political, provocative,

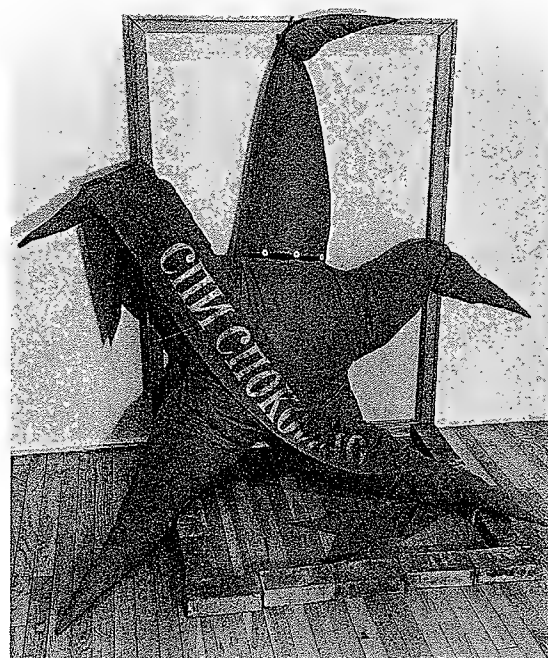
and at
numbe
Y
sausag
collect
icon of
this ite
discus
as if it
indicat
are str
beads
one wo
cross,
taken f
employ
safety
proced
food-pr
threat
equipm
suspec
an earl
the wo.

y their
 2.
 rent funds
 paper,
 exhibition
 labor is in
 rich in
 Making a
 and of
 artists put
 a gallery
 a fruit,
 orted from
 was
 As
 endent
 o take
 has
 Artists'
 Selina
 'ganize an
 most
 it
 oative,

and at times very witty. The recurring motif in a number of works was food.

Yelena Elagina (b.1949) raised the sausage to its appropriate place in the Russian collective consciousness — to the level of The Icon of Our Times. The price and availability of this item is a daily topic of conversation, discussed regularly on the radio and television as if it were one of the leading economic indicators. Elagina's sausages made of wood are strung together and draped like rosary beads over a wooden cross. Where traditionally one would find scenes from the stations of the cross, one finds instead back-lit illustrations taken from a book distributed to food service employees during the fifties. The book is a safety manual instructing people on the proper procedure for the handling and cleaning of huge food-processing equipment. There is an implied threat to the dwarfed humans working with this equipment and consequently something suspect about the content of the sausages. In an earlier work Elagina constructed a rebus of the word *prekrasnoye*, meaning "sublime" or

Мария Константинова
 Maria Konstantinova, *Rest in Peace*, m/m installation, 152x152x102 cm., 1989.
 Photo courtesy of Phyllis Kind Gallery.

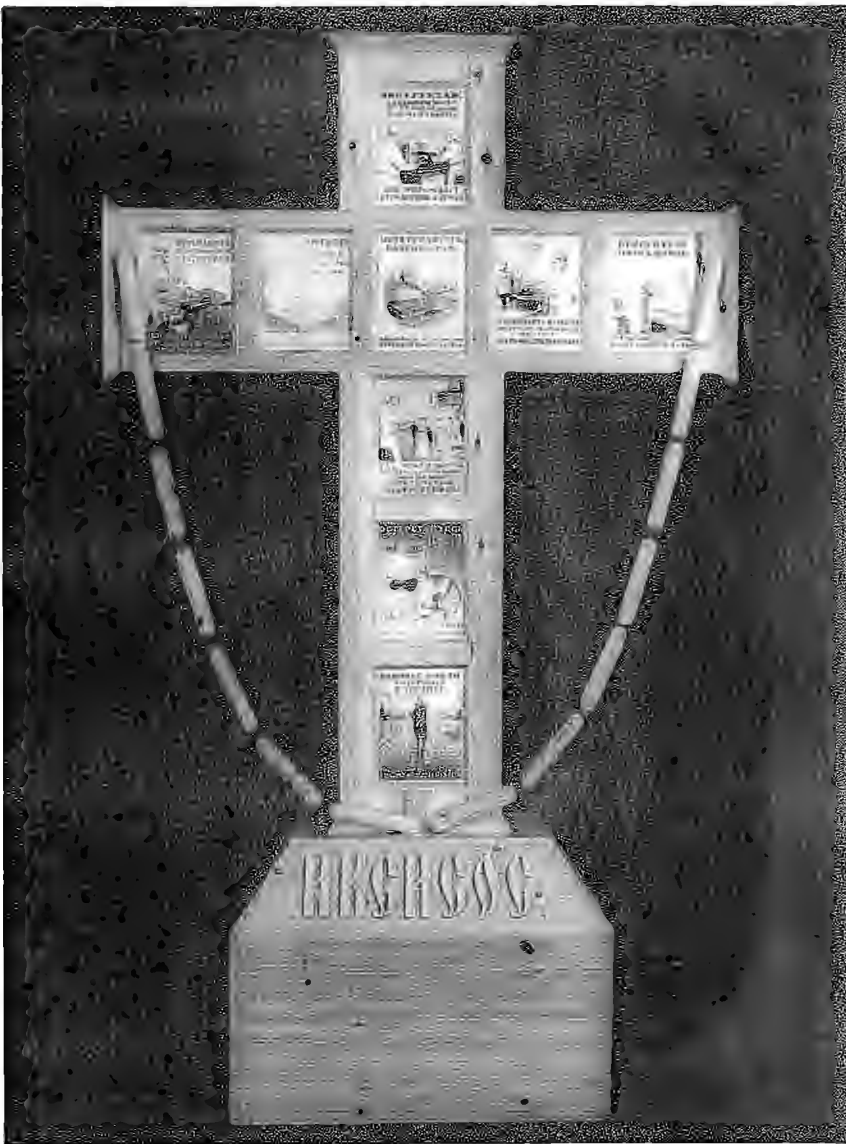


"beautiful" as well as "red." Hence, Red Square is not called red in reference to its color or its association with the Bolsheviks but because it is beautiful. On the top of this sublimely beautiful red square Elagina has placed two red enamel cooking pots.

Olga Chernysheva's (b.1962) work also focuses on intersections between linguistics and the culinary arts. Using the recipes from *The Book of Wholesome Food*, a cookbook found in every household during the Stalinist era, she creates sometimes literal versions of the complex confections every good Communist woman was expected to be able to bake. Gessoed canvases coated with what look like layers of cream become sculptural realizations of such old masters as *Cake Napoleon* or *Baiser Rodin*. Using a star-shaped pastry cutter (a favorite motif in this cookbook) she makes Soviet pot pies. Along with these sculptural realizations of what was always a utopian art form because the ingredients for these elaborate dishes were never available, Chernysheva repaints illustrations from the cookbook — oddly reified and cropped photos of women's hands and midriffs. These fragmented body parts shift in connotation from the clinical, as the hands work with strangely complex equipment, to the erotic, as they knead and shape bread dough into breast and vulva formations.

The work of husband-and-wife team **Ludmila Skripkina** (b.1965) and **Oleg Petrenko** (b.1964), known as **The Peppers**, is deeply immersed in the banality of *byt*. The mounds of potatoes, pots of peas, and jars of pork





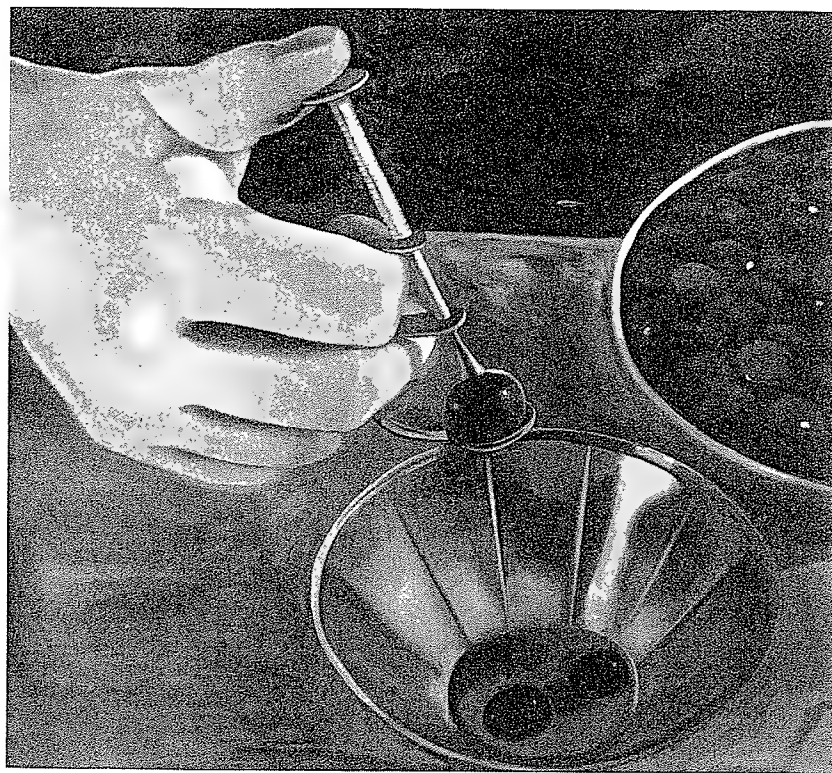
overwh
in a 19
Ronald
hundre
room.
paintin
potato
horizo
of pea
even b
sugge
plenit
activity
destro
as all
charts
the nu
what v
readin
or the
Skipki
worke
a town
is loca
betwe
averag
done
to a o
music
increa
pleasi
pseud
the a
in the
if one
comp
about
electr
accor
expla
er-er-
produ

comp
regist
sinist
breat
olfac
caus
ceret
dame
the n
repro
disco
"Mar
think
prob
proc
Gyne
Leul



overwhelm the life they are intended to sustain. In a 1991 installation of their work at the Ronald Feldman gallery in New York, eight hundred pounds of potatoes filled one small room. The walls were covered with a series of paintings devoted entirely to potatoes; potatoes, like faces in a crowd, recede into the horizon, crowding out everything else. Eruptions of peas flow out of canvases, pots, aprons, even bones and breasts. But the abundance suggests only boredom and repetition, not plenitude. The obsessional nature of the activity of gathering and preserving the food destroys the idea of enjoyment in eating, just as all sense of pleasure is absent from the charts and graphs documenting such things as the number of hours people spend engaged in what would be considered pleasurable activity: reading, listening to music, going to a museum or the circus or a movie or a concert. As Skipkina explains, "They were studies made of workers in the Severski Factory in Sverdlovsky, a town I grew up in. It is an industrial town that is located at the midpoint in the Soviet Union between Asia and Europe. It is thought of as average or medium point. They were studies done to increase productivity. If a worker went to a concert, did it increase his productivity? If music was played in the workplace, did that increase productivity? Reason controls pleasure. This is not science, but pseudoscientific communism" (interview with the author, Sept. 1991). The charts are comic in their ludicrous ineffectuality and depressing if one thinks of the amount of time wasted in compiling them. Another piece involves a book about the production and distribution of electricity, embedded in an accordion. "The accordion is a comic folk instrument," Petrenko explains. "Playing it causes the book to wheeze er-er-er back and forth with the old saw of productivity under socialism."

Every so often in the midst of these compilations and charts written in various registers of language, one encounters a sinister note. Diagrams documenting the breakdown of movement coordination, olfactory, and other essential faculties in a dog, caused by the removal of various parts of his cerebellum, suggests the enormous amount of damage done in the name of science. By far the most sinister are those studies done on the reproductive function of women. Petrenko discounts any feminist agenda to their work. "Many Western critics make the mistake of thinking that we are addressing women's problems when we deal with abortion procedures and use these charts of women's gynecological diseases, such as in our *Types of Leukorrhea According to Madelshtam*, but we



TOP:

Ольга Чернышева
Olga Chernysheva, o/c, 1991.

BOTTOM:

Ольга Чернышева
Olga Chernysheva, o/c,
1991.



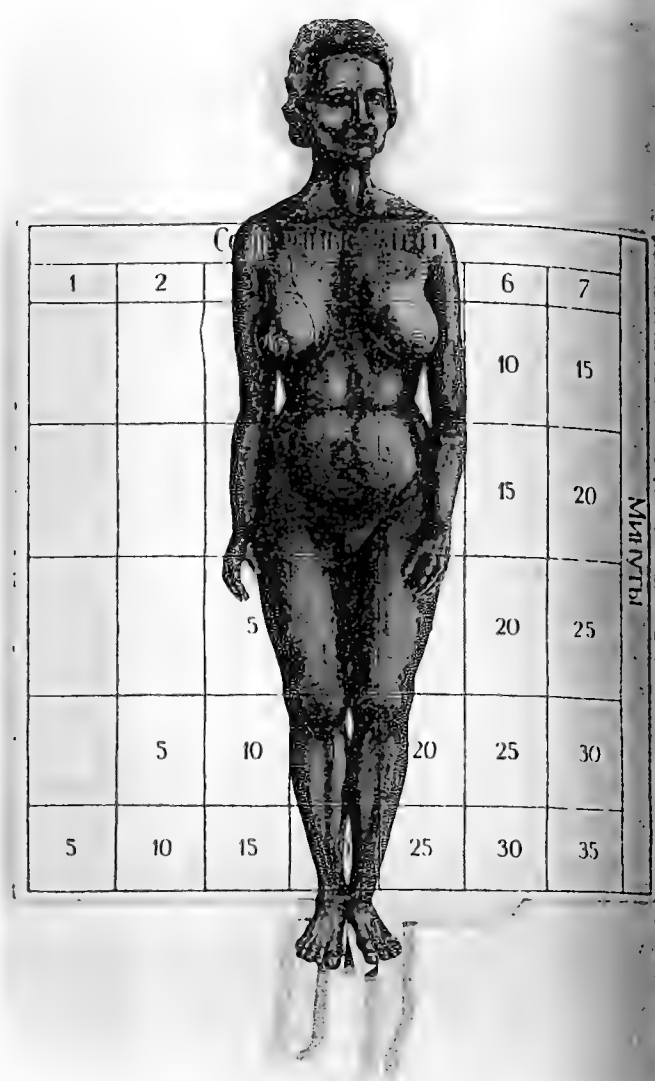
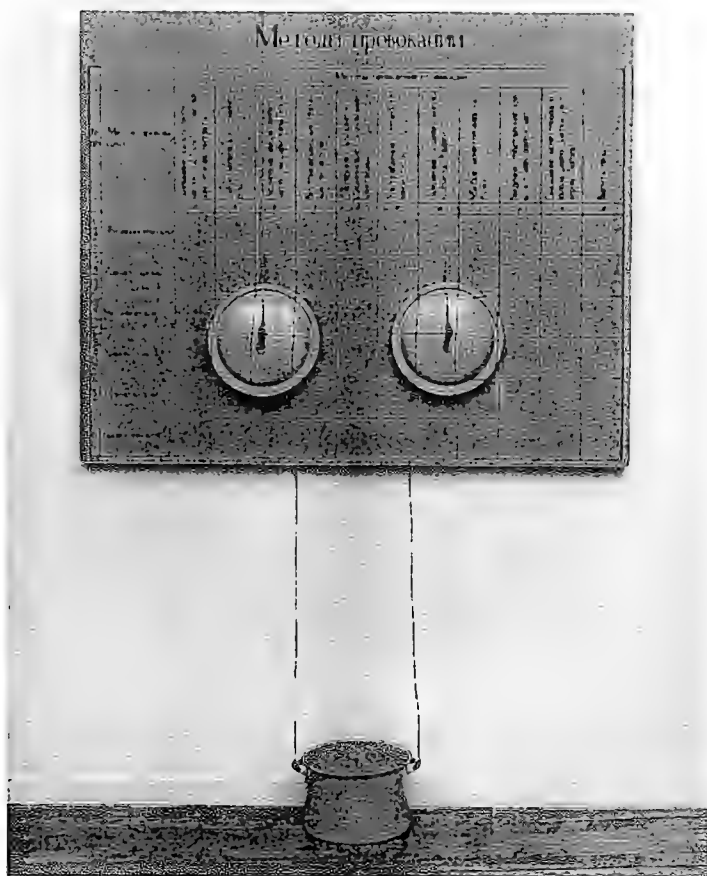
OPPOSITE PAGE:

TOP LEFT: Елена Елагина
Yelena Elagina, *Iksisos*
wood, glass, electric light
225 x 125 x 12cm., 1991.
Photo: Susan Unterberg

TOP RIGHT: Елена Елагина
Detail *Iksisos*. Photo: Susan
Unterberg.

BOTTOM: Елена Елагина
Yelena Elagina, *Prekrasnoye*
(*The Sublime or Red Square*),
enamelware pots and m/m,

are not really concerned about women's problems. We are interested in the language of science, the context in which this language is produced, and the way this language constructs an ideology." There is a certain irony in this statement, for while it may be true that the Peppers' expressed intentions were "to explore the metaphorical workings of the language of science [and] the way ideology works deep inside language," the fact remains that the most powerful examples of these interconnections come from the pseudoscientific material they have collected on the medicalization of women's bodies: the chart of "Data Concerning Discharge as Related to the Degree of Vaginal Cleanliness According to Hermin"; "Classification of Retrodeviation of the Uterus According to Elkin"; the "Diagram of Fallopian Tube Permeability with the Aid of



METHODS OF PROVOCATION											
METHODS OF CONDUCTION OF PROVOCATION											
NO P/P	METHODS OF PROVOCATION	LUBRICATION OF THE CERVIX OF THE UTERUS WITH A 1-2% OR 1-3% SOLUTION OF SILVER NITRATE	COLLECTION OF SAMPLES IN DAYS OF MENSTRUATION	WIDENING OF THE CERVIX OF THE UTERUS WITH GECOR'S WIDENING DEVICE	INNER VAGINAL POLLUTION PROCEDURES	DITHERMOLOGY WITH VAGINAL/ABDOMINAL ELECTRODES	CONSUMPTION OF SPICY/SALTY FOODS	PLACEMENT OF KAFKA'S COVER ON THE CERVIX OF THE UTERUS	MASSAGE OF URETHRA	INJECTION OF UTERINE BLOOD INTO THE THICKENING OF THE CERVIX OF THE UTERUS	LUBRICATION OF URETHRA AND THE CERVIX OF THE UTERUS WITH LIQUID'S SOLUTION
		a	b	c	d	e	f	g	h	i	j
1	PHYSIOLOGICAL										
2	ALIMENTARY										
3	MECHANICAL										
4	CHEMICAL										
5	THERMOLOGICAL										
6	BIOLOGICAL										

Chemog
with the
being the
device for
Provocat
to expan
Widening
on the C
Beer," a
made up
fields he
fantasy I
patholog
political
patriarch
feminini
contami
regulate
policy of
women'
the Pepi
feminist
charting
science
mappec
female I

The La

Write an
do with

TI
(b.1950)
act of fi
or writin
her pain
reality a
bureau
daily ov
activity
but you
of the s
absolut
informa
with re
just co
text ab
who is
working
with th
called
a text
Kopyst
the on
apoliti
igor, p
her wc

Chemograms Obtained Through Insufflation with the 'Red Guard' Device" (the Red Guard being the name given to an actual genealogical device for examining women); "Methods of Provocation," which seem to be ways thought to expand the cervix, including "Gegor's Widening Device," "Placement of Kafka's Cover on the Cervix of the Uterus," or "To Drink Some Beer," are too hilarious and too cruel to be made up. They reveal what feminists in various fields have been exploring for some time: the fantasy link between femininity and the pathological, an important component of the political unconscious as it developed within patriarchal configurations. Categorizing femininity as diseased, a source of contamination, or simply enigmatic serves to regulate sexual mores and to establish state policy on public hygiene and state control over women's labor and reproductive activity. While the Peppers may not categorize their activity as feminist, their exhibition reveals that any charting of the complex nexus of language, science, and ideology has historically been mapped over the dark continent of the female body.

The Last Word

Write and right. Of course they have nothing to do with each other.

— Gertrude Stein

The work of **Svetlana Kopystianskaya** (b.1950) is in a very literal sense the ongoing act of finding a language, "l'écriture féminine," or writing in the idiom A. The subject matter of her paintings is texts — readymades of a reality already written for her, the barrage of bureaucratic language she had found herself daily overwhelmed by. "I don't go in for political activity," she says. "I'm very far from politics, but you see, all our newspapers and magazines of the so-called period of stagnation were absolute nonsense. It was absurd. The information they contained had nothing to do with reality, with real life. Several years ago I just copied out from a newspaper a most banal text about a communist *subotnik* [someone who is a hard worker for the revolution — working on Saturdays, for example]" (interview with the author, Dec. 1989). One version she called a text with meaning, the other she called a text with no meaning. The lyrical flow of Kopystianskaya's hand painting of the letters is the only difference. This act was not as apolitical as she thought, for as her husband, Igor, points out, when Svetlana began selling her works abroad, officials were very suspicious

of these textual works: "All the other paintings passed with no problems, but at the Sotheby's auction a very high-ranking official from the Central Committee of the Communist Party came, he looked at the works with texts, and he got very nervous wanting to know what was said in the texts. Someone made a joke that the texts were significant state secrets. This just illustrates the fact that all texts are treated from the political point of view. For example, it's forbidden to take xerox machines into the U.S.S.R., but you can bring cameras and video-cameras."

It was in the midst of this textual overproduction and censorship that Kopystianskaya began her subversion of the constitutive power of language. In her landscape paintings, composed of handwritten texts, she reverses the viewer's habitual relation to language — rather than looking *through* the printed word to the meaning it is intended to convey, the viewer is invited to look *at* it. In this manipulation of attention, the materiality of language is foregrounded. The movements of semantic and narrative construction are suspended or reversed; the conventional ground, the transparent medium of language, usurps the place of the narrative. Her intention, however, is not just to reduce language to its surfaces, but rather to investigate the condition of any sign's visibility. To see the landscape and to read the text are two incompatible operations that exclude one another because they require different adjustments. The texts are passages from famous Russian novels that have so described the Russian landscape it is impossible to perceive it except through this screen of language which turns all into a *paysage moralisé* — a landscape onto which man imparts and from which he seeks to extract meaning. It is not the "real" that Kopystianskaya intended to reclaim; rather, she was motivated by the sense that her voice, her vision, had been silenced by what she describes as "the oppressive role of literature in the Russian visual arts; literature drives the visual properties of an artwork into the background." In Kopystianskaya's landscapes the viewer is asked to let go of the imposed significance and focus instead upon something far more elusive, something that is only artistic transparency and without substance.

No closure to this essay is possible. As we continue to expand our conversational community, the numbers of women artists will always be in excess of our ability to provide supportive commentary. This magazine is no more than a beginning, part of an ongoing commitment "to do immediately for living

OPPOSITE:

Людмила Скрипкина и Олег Петренко
Ludmila Skripkina and Oleg Petrenko (The Peppers).

Top Left:

Bone Marrow, six pea-filled porcelain pipes with cloth apron, 109x38 cm., 1989. Photo: Dennis Cowley, courtesy of Ronald Feldman Fine Arts.

Top Right: Chart of Relia,

enamel paint and m/m on masonite, 164x122 cm. overall, 1989. Photo: Dennis Cowley, courtesy of Ronald Feldman Fine Arts.

Bottom Left: The Methods of

Provocation, enamel on masonite with enamelware lids and pot, painting 122x150 cm., 1990. Photo: D. James Dee, courtesy of Ronald Feldman Fine Arts.

Bottom Right: Translation for *Methods of Provocation*.

At Woolf's end, and from metaphors served to possess a reflecting size." It enabled and do begun to have to only real looking of the v interest appreci Accordi relashi and co mirror, more a that ca misrec both s what ti "that r perfec say, ju

1. Lisa
 New
 Ga
2. Tam
 Ga
3. Na
 "R
 M
4. W
 Se
 to
 op
 zi
 th
 p

women artists what we can only do belatedly for those in the past — write them into history.²¹ What is hoped for is that the act of writing will change the very history it records. After the publication of *IdiomA* it will no longer be possible for curators or gallery directors to say, as several have done, that they didn't include any women artists in their exhibition of Russian art because they couldn't find any. To write in the idiom A is no longer to write in the subjunctive, but instead to write in the conditional or future tense, an interrogative mood that asks, "Why not?" and looks forward to a time that will be different.

At the beginning of this century Virginia Woolf explained women's absence from history and from cultural production in terms of the metaphor of the mirror: "Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size." It was an important role, she argues; it enabled men to go out on the stage of history and do what needed to be done. We have begun to look for ourselves in this mirror but have found little in the way of resemblance, only readymade reflections. Still, the process of looking for ourselves has revealed something of the workings of this apparatus. In an interesting linguistic coincidence Lacan would appreciate, *mir* in Russian means "world." According to Lacanian theory, we fashion and refashion ourselves through these necessary and constitutive repeated encounters with the mirror. There is no place else we can look for a more accurate image than to this apparatus that can provide only fragmentary misrecognitions. The question that feminists on both sides of the *mir* are now considering is what the *mir* would look like if we were to turn "that magic and delicious power" women have perfected to reflecting the figure of woman at, say, just its natural size. *Miru mir*.²²

1 Lisa Tickner, "Images of women and *la peinture féminine*," Nancy Spero (London: ICA/Fruitmarket Gallery, 1987), p. 5.

2 Tatyana Tolstaya, "An interview with Tatyana Tolstaya," *Border/Lines* 20/21 (Winter 1990/91), p. 26.

3 Natalya Nesterova, quoted in Pauline Michgelsen, "Belles des Arts," *A Chicken Is No Bird* (Amsterdam & Moscow: Picaron Editions, 1991), p. 71.

4 While the legislative reforms that took place during the Soviet period granting women equal access with men to education and professional training, equal opportunities in employment, remuneration, and social and political activity, etc., were more often proclaimed than enacted, the very fact of having this equity proclaimed and written into law marks an advance over

the majority of industrialized countries even now. *Canadian Woman Studies* (Winter 1989) provides a detailed comparison between the conditions of Canadian and Soviet women.

- 5 Hilton Kramer, *New York Times Magazine*, Oct. 11, 1981, p. 54.
- 6 Benedikt Livshits, *Polutoraglaziyi strelets* (Moscow/Leningrad, 1933), p. 143. For an account of the legend of the Amazons as it forms part of the early history of Russian women, see Dorothy Atkinson, "Society and the Sexes in the Russian Past," in Dorothy Atkinson, Alexander Dallin, and Gail Warshosky Lapidus, eds., *Women in Russia* (Stanford: Stanford University Press, 1977).
- 7 Rozsika Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: Routledge and Kegan Paul, 1981), p. 99.
- 8 Griselda Pollock, "Vision, Voice and Power: Feminist Art History and Marxism," *Block 6* (1982), p. 4.
- 9 Quoted in Barbara Alpern Engel, *Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in Nineteenth-Century Russia* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), p. 54.
- 10 Natalya Goncharova, "Preface to Catalogue of One-Man [sic] Exhibition, 1913," *Russian Art of the Avant-Garde, Theory and Criticism: 1902-1935*, John Bowlt, ed. (New York: The Viking Press, 1976), pp. 57-58.
- 11 Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London and New York: Routledge, 1988), p. 11.
- 12 Ludmilla Vachtova, "The Russian Woman and Her Avant-Garde," in *Women Artists of the Russian Avant-Garde 1910-1930* (Cologne: Galerie Gmurzynska, 1979), pp. 43-44.
- 13 Alison Hilton, "'Bases of the New Creation': Women Artist and Constructivism," *Arts Magazine*, Oct. 1980, p. 142.
- 14 Sobko, N. P. "Russkoe iskusstvo v 1886" (*Russian art in 1886*) Leningrad: Public Library, Manuscript Division (Fond 708, ed. khr. 62).
- 15 Anna Alchuk, "The Silent Sex," *A Chicken Is No Bird*, pp. 49-54.
- 16 Ira Zatulovskaya, quoted in *A Chicken Is No Bird*, p. 69.
- 17 "Angry Women Demand Change," *Moskovskie Novosti*, June 15, 1988, cited in Francine du Plessix Gray, *Soviet Women: Walking the Tightrope* (New York: Doubleday, 1990), pp. 37-38.
- 18 See Yelena Khanga, "No Matryoshkas Need Apply," *The New York Times*, Monday, November 25, 1991, Op-Ed section.
- 19 The Decembrists attempted to liberalize Russia's political, economic, and social systems by staging an abortive coup in December of 1825.
- 20 Stephen Heath, "Lessons from Brecht," *Screen* 15:2 (1974), p. 107.
- 21 Griselda Pollock, *Vision and Difference*, p. 15.
- 22 In a further coincidence, *mir* also means "peace." *Miru mir* means "peace to the world." ■

TOP:

Светлана Копыстьянская
Svetlana Kopystianskaya,
Landscape, o/c with acrylic,
79x158 cm., 1985. Photo
courtesy of Phyllis Kind Gallery.

BOTTOM:

Светлана Копыстьянская
Svetlana Kopystianskaya,
Detail *Landscape* 1985.
Photo: Jo Anna Isaak.

ПОЧЕМУ НЕ БЫВАЕТ ВЕЛИКИХ ХУДОЖНИЦ?

Линда НОКЛИН

Why Have There Been No Great **Women Artists**?

Linda Nochlin

Editor's note: This classic essay was first published in 1971 in the anthology *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, edited by Vivian Gornick and Barbara K. Moran (Basic Books). The following excerpts have been translated with permission of the author.

Почему не бывает великих художниц? Этот вопрос звучит как упрек на фоне дискуссий по так называемой проблеме женщин. Но подобно большинству вопросов, связанных с дебатами вокруг феминизма, он фальсифицирует сам предмет спора, коварно подсказывая ответ: "Великих художниц не бывает, потому что женщины не способны на величие". Установки, стоящие за этим вопросом, весьма разнообразны и в разной степени претендуют на интеллектуальную сложность. Иногда приводят "научные" доказательства того, что человеческое существо, наделенное маткой, а не пенисом, вообще не способно создать что-либо существенное, а широкие непредубежденные умы выражают удивление по поводу того, что женщины, несмотря на многие годы относительного равенства - ведь в конце концов, у мужчин тоже бывают трудности - до сих пор не достигли никаких выдающихся вершин в области изобразительного искусства.

Влекомый первым порывом, феминизм заглатывает приманку вместе с крючком и леской и пытается ответить на этот вопрос так, как он сформулирован. В истории откапываются случаи достойных своей славы или мало оцененных художниц, делается попытка реабилитации их довольно скромных, хотя и интересных продуктивных результатов, вновь "открывается" и защищается забытая слава художниц натюрморта или последовательниц Давида, доказывается, что Берта Моризо совсем не та-

кой степени зависела от Мане, как принято думать – короче, делается все то, что обычно предпринимает историк искусства, стремясь доказать важность избранного им незаслуженно забытого или второстепенного художника. Эти попытки, безусловно, стоят усилий, на них затраченных, поскольку расширяют наши знания и относительно достижений женщин, и относительно истории искусства вообще. Но они никак не опровергают то допущение, которое стоит за вопросом "Почему не бывает великих художниц?" Наоборот, ища ответа на него, они лишь утверждают его скрытый отрицательный смысл.

Можно попытаться ответить на этот вопрос по-другому, слегка сместив акцент, как это делают многие современные феминистки, которые утверждают, что "величие" женского искусства совсем иного рода. Таким образом постулируется существование самостоятельного и узнаваемого женского стиля, который отличается по формальным и выразительным приемам и основывается на особенностях положения и социального опыта женщины.

На первый взгляд, в этом есть смысл. Социальный опыт женщины вообще и художницы в частности отличается от мужского; поэтому работы группы сознательно объединившихся женщин, поставивших себе целью выражение группового женского сознания, и на самом деле можно назвать феминистским, если не женским искусством. К сожалению, хотя такое явление и возможно, в истории оно

не наблюдалось. Если представителей Дунайской школы, последователей Караваджо, художников круга Гогена, "Синего Всадника" или кубистов можно узнать по ярко выраженным стилистическим и выразительным приемам, то женщин в искусстве объединить общим свойством "женственности" нельзя, так же как нельзя объединить им и писательниц [...]. Никакая общая тонкая субстанция "фемининности" не связывает искусство Артемизии Джентилески, Виже-Лебрен, Ангелики Кауфманн, Розы Бонэр, Берты Моризо, Сюзанны Валадон, Кете Кольвиц, Барбары Хепурт, Джорджи О'Кифи, Софи Тейбер-Арп, Элен Франкенталер, Бриджет Райли, или Луизы Невельсон, не говоря уже о Сафо, Марии Французской, Джейн Остин, Эмили Бронте, Жорж Санд, Джордж Элиот, Вирджинии Вульф, Гертруде Стайн, Эмили Дикинсон, Сильвии Плат и Сьюзан Зонтаг. В каждом отдельном случае женщины – художницы и писательницы, очевидно; ближе к другим писателям и художникам своего круга и времени, чем друг к другу.

Можно сказать: женщины-художницы больше погружены в собственный внутренний мир, более тонки в выбранной технике. Но кто из приведенного выше списка больше обращен внутрь, чем Редон, кто умел тоньше работать с нюансами цвета, чем Коро? Кто более женственен – Виже-Лебрен или Фрагонар? И разве не в том дело, что стиль рококо во Франции XVIII века вообще женоподобен, если

его рассматривать в бинарной оппозиции мужественного к женственному? Если признаками женского стиля считать изящество, тонкость и изысканность, то в работе Розы Бонэр "Конская ярмарка" нет никакой хрупкости, а в гигантских холстах Элен Франкенталер не обнаружится ни изысканности, ни интровертированности. Если женщины изображают сцены семейной жизни и пишут детские портреты, то то же самое делали Ян Стен, Шарден и импрессионисты, и не только Берта Моризо или Мэри Кассат, но и Ренур или Моне. Проблема коренится не в феминистской концепции женственности, а скорее в заблуждении - разделяемом и широкой публикой - относительно природы искусства. Это наивное представление о том, что искусство является непосредственным личностным выражением эмоционального опыта художника, переводом личной жизни в изобразительный ряд.

Искусство не имеет с этим ничего общего, а великое искусство - тем более. Искусство - это внутренне логичный язык форм, который в той или иной степени, в зависимости от заданных во времени конвенций, определяется системой обозначений, которую нужно освоить или заново разработать - или в процессе обучения, или в ходе длительных экспериментов. Язык искусства материализуется в цветовом пятне или линии на холсте или листе бумаги, в камне, глине, пластике или металле - но он ни в коем случае не имеет никакого отношения ни к рыданиям, ни к доверительному шепоту.

Однако на самом деле, как всем нам известно, положение в искусстве в прошлом и в настоящем, также как и в сотне других областей, обесмысливает, подавляет и лишает уверенности всех тех - и женщин в том числе - кому не повезло родиться с белой кожей, желательно в среднебуржуазной среде и, прежде всего, мужчиной. Дело не в звездах, не в гормонах, не в менструальных циклах и не во внутренних полостях организма - дело в институтах и в воспитании, под которым я понимаю все, что происходит с человеком начиная с того момента, когда он входит в наш мир символов, знаков и сигналов. Достойно удивления на самом деле то, что при всех препятствиях женщинам (как и неграм) удается добиться таких блестящих успехов по ведомству белого мужчины - в науке, политике и искусстве.

Когда задумаешься о мотивах вопроса "Почему не бывает женщин-художниц", начинаешь понимать, насколько наши представления о том, как устроен мир, обусловлены - и фальсифицированы - формулировкой самых важных проблем. Мы не сомневаемся в том, что существуют проблема Восточной Азии, проблема бедности, проблема чернокожего населения, а также женская проблема. Но сначала нужно спросить себя: а кто ставит эти проблемы и с какой целью они формулируются именно таким образом. (Можно освежить в памяти коннотации "еврейского вопроса" в нацистской Германии.) [...]

Таким образом, проблема женского равенства - в искусстве или какой бы то ни было иной области - не порождается относительной благожелательностью, или, наоборот, злокозненностью отдельных мужчин, не возникает в результате самонадеянности или самоуничижения отдельных женщин. Она коренится в самой природе наших институциональных структур, в том мировоззрении, которое они навязывают индивидууму. Как отмечал более столет тому назад Джон Стюарт Милль, "все то, что обыденно, представляется нам естественным. Так как обычай подчинения женщины мужчине принят всеми и повсюду, любое отклонение от него, естественно, кажется противоестественным." В своем большинстве мужчины, на словах выступая за равенство, неохотно отказываются от этого "естественного" порядка вещей, сулящего им значительные выгоды. Положение женщины осложняется тем, что, как справедливо заметил Милль, в отличие от прочих угнетенных классов и каст, мужчины требуют от нее не только подчинения, но и самоотверженной любви. Женщина интернализует требования общества, в котором господствует мужчина, попадает в зависимость от материальных благ. Женщине среднего класса есть, что терять, кроме своих цепей. [...]

В основе этого вопроса лежат многочисленные наивные, искаженные, некритичные мнения относительно создания произведения искусства вообще, а также создания выдающегося произведения искусства. Сознательно или неосознанно, эти предубеждения объединяют в один ряд имена Микельанджело и Ван Гога, Рафаэля и Джексона Поллока, помещая их в разряд "Великих" - почетное наименование, подтвержденное целым рядом академиче-

ских ш
подраз
В свою
менную
разом
[...] Та
искусст
исслед
создан
Таки
дожнии
сотен м
чья лич
субстан
подобн
рого, к
благоп
стояте.
Маи
нос ис
мятны
те же
древне
инстве
сущств
Приро
Курбе
собнос
сти, вл
ными
в каче
тие из
Ст
сказоч
цател
обычн
обессм
ликим
стадо
сходс
ного и
совпа
Бекке
таньо
при а
Даже
на до

ских штудий. Под Великим Художником, конечно, подразумевается тот, кто осенен "Гениальностью". В свою очередь, Гениальностью считают ту вневременную и загадочную силу, которая некоторым образом воплощена в личности Великого Художника. [...] Такие установки характерны для очень многих искусствоведческих работ. Не случайно так мало исследованы условия, которые обычно сопутствуют созданию великого произведения [...].

Таким образом, в основе вопроса о женщине-художнице лежит миф о Великом Художнике - герое сотен монографий, богоподобном, неповторимом - чья личность с самого рождения наделена особой субстанцией Самородного Гения или Таланта, наподобие жареной клецки в курином бульоне, которого, как шила в мешке, не утаишь, какими бы неблагоприятными и бесперспективными ни были обстоятельства.

Магическая аура, окружающая изобразительное искусство и его творца, естественно, с незапамятных времен порождала мифы. Интересно, что те же магические способности, какие приписывал древнегреческому скульптору Лисиппу Платон - таинственный внутренний голос в ранней юности, отсутствие других учителей, кроме великого учителя Природы - повторяются уже в XIX веке биографом Курбе Максом Бюшоном. Сверхъестественные способности художника как имитатора действительности, владение могущественными и, возможно, опасными силами исторически поставило его особняком в качестве богоподобного творца, созидającego Бытие из ничего.

С тех пор шаблоном мифологии искусства стала сказочка о том, как старший художник или проницательный покровитель открывает чудо-дита, обычно в облике смиренного пастушка. Вазари обессмертил образ юного Джотто, замеченного великим Чимабуэ, когда парнишка, приглядывая за стадом, рисовал овец на камне. Ошеломленный сходством рисунка, Чимабуэ немедленно взял бедного юношу к себе в ученики. В силу таинственного совпадения, более поздние художники, такие как Беккафуми, Андреа Сансовино, Андреа дель Кастаньо, Мантенья, Сурбаран и Гойя, были замечены при аналогичных пасторальных обстоятельствах. Даже если юному Великому Художнику не выпало на долю вступить на стезю славы в окружении

овечьего стада, его талант все равно проявляется очень рано и без всякого постороннего вмешательства: бытуют рассказы о Филиппо Липпи и о Пуссене, о Курбе и о Моне, которые рисовали карикатуры на полях учебников вместо того, чтобы заниматься науками - и уж конечно мы никогда не услышим рассказов о молодых людях, которые пренебрегали занятиями и марали рисунками школьные тетрадки, но при этом стали приказчиками или продавцами в обувной лавке. Сам великий Микель-анджело, согласно его ученику и биографу Вазари, ребенком предпочитал учебе рисование. Столь несомненен был его талант, сообщает Вазари, что когда его учитель Гирляндайо отлучился из капеллы Санта Мария Новелла, где он делал фрески, а юный ученик воспользовался его кратковременным отсутствием чтобы изобразить "подмостки, козлы, горшки с красками, кисти и занятых работой подмастерьев", он выполнил это столь искусно, что вернувшись, маэстро возгласил: "Этот мальчик знает больше меня!"

Как часто случается, эти истории, в которых, вероятно, есть доля истины, одновременно и отражают, и укрепляют те установки, на которых они покоятся. Даже будучи основаны на реальном факте, эти мифы относительно раннего проявления гениальности обманчивы. Без сомнения соответствует действительности, например, тот факт, что молодой Пикассо выдержал вступительные экзамены в Барселонскую, а затем в Мадридскую Академию искусств в возрасте пятнадцати лет и всего за один день, тогда как большинству кандидатов требовалось как минимум месяц подготовки. Но хотелось бы побольше знать и о тех не по летам развитых претендентах, которые в дальнейшем стали средними художниками или вообще не состоялись в искусстве - хотя, конечно, такие не интересуют историков искусств - или о той роли, которую сыграл в раннем художественном развитии сына отец Пикассо - профессор живописи. А что, если бы Пикассо родился девочкой? Обращал бы сензор Руис такое внимание и поощрял бы художественные амбиции в маленькой Паблите?

Во всех этих рассказах делается акцент на чудесную, недетерминированную, асоциальную природу художественной одаренности. Такое полурелигиоз-

ное отношение к роли художника в XIX веке доводится до уровня агиографии. Историки искусства, критики и, не в последнюю очередь, сами художники придавали искусству характер религии, последнего оплота высших ценностей в материалистическом мире. Художник в житиях святых XIX века борется с крайне выраженным противодействием семьи и общества, подобно христианскому мученику. Общество побивает его камнями и приговорает к позорному столбу, но в конечном счете он преодолевает злую судьбу - обычно, увы, уже уйдя из жизни - потому что из самой глубины своего существования он излучает таинственное, священное лучезарное сияние Гения. Вот безумный Ван Гог созерцает подсолнухи, несмотря на эпилептические припадки и крайнюю нищету; а вот Сезанн, пренебрегая отеческим проклятием и общественным презрением, революционизирует живопись; Гоген одним экзистенциальным жестом отринувший респектабельность и финансовое благополучие, удаляется в тропики в поисках своего призвания; а Тулуз-Лотрек, уродливый карлик и пьяница, жертвует прирожденным правом аристократа вдохновению, которое обретает в жалких трущобах.

Сейчас ни один серьезный историк искусства не принимает за чистую монету столь очевидные мысли. Однако подсознание исследователя и аксиомы, из которых он исходит, формируются именно такой мифологией художественного творчества и сопутствующих ему обстоятельств, хотя он и оговаривается по поводу социальных влияний, современных веяний, экономических кризисов и т.п. В основе самых искушенных исследований великих художников - конкретно, монографий по истории искусства, которые исходят из концепции художника как первичного, а социальных и институциональных структур, в рамках которых ему довелось жить и работать, как второстепенного фонового фактора - в основе их прячется теория гения как самородка и концепция индивидуального творчества как свободного предпринимательства. На такой основе отсутствие крупных достижений среди женщин формулируется как силлогизм: если бы в женщине таился самородок гениальности, он неизбежно проявился бы. Но он не проявился. Следовательно, женщины не одарены тим самородком. Что и требовалось доказать. Если даже Джотто, безвестный пастушок, и

Ван Гог со своими припадками добились своего, то почему же это не удастся женщинам?

Однако коль скоро мы покинем мир сказок и прочеств, а вместо этого бросим непредвзятый взгляд на все социальные структуры и институты, которые когда либо существовали в истории, то окажется, что и самые вопросы, представляющие для историка интерес, формулируются совсем по-иному. Можно, например, поинтересоваться, какие общественные классы обычно на протяжении истории поставляли художников. Какая часть художников и скульпторов, точнее, выдающихся художников и скульпторов, происходят из семей, в которых отцы или другие близкие занимаются искусством или работают в смежных профессиях. [...] Несмотря на значительное число великих отщепенцев XIX века, чьи судьбы питают любовь публики к мелодраме, все же придется признать, что большая часть художников, великих и не очень, в те времена, когда было принято идти по стопам родителей, имели так отцов-художников. В разряде выдающихся художников сразу приходят в голову имена Дюрера и Гольбейна, Рафаэля и Бернини. Даже художники новейшего времени - Пикассо, Джакометти и Уайетт принадлежат семьям художников. [...]

Когда вопрос об условиях художественной деятельности задается корректно (а художественная деятельность выдающегося мастера - это лишь часть сюжета), - несомненно, придется обсуждать и ситуации, сопутствующие работе разума, реализации таланта вообще, а не только таланта художественного. Школа Пиаже в учении о генетической эпистемологии утверждает, что развитие интеллекта и воображения у маленьких детей - т.е. того, что мы называем талантом - это не статическая сущность, а динамическая активность, деятельность данного субъекта в данной ситуации. Далее, исследования в области развития ребенка позволяют заключить, что способности развиваются постепенно, незаметно, начиная с самого раннего детства, и механизмы адаптации и аккомодации социализированной личности устанавливаются настолько рано, что неискушенному наблюдателю они и в самом деле могут показаться врожденными. На этом основании можно заключить, что исследователям придется отказаться от концепции врожденной индивидуальной гениальности как движущей силы художественного процесса - концепции, сознательно артику-

лирова
не толь
ракти:
Так
велики
искусс
ность с
влияти
непоня
влине
кусств
в плане
внутри
ется не
структ
конкре
худож
мифол
мужчи
Что
нии ве
лась и
равны
Есть л
ло бы
можно
ностях
все он
отцов-
XX ве
более
ника-
редки
час ху
колле
ключе
ни. На
фон II
го пор
Бонэр,
включ
Робуст
мизия
рен и А
были д
В XI
взаимс
муж за

лированной или неосознанной - и отказаться от нее не только по соображениям метансторического характера.

Таким образом, вопрос о том, почему не бывает великих художниц, привел нас к выводу о том, что искусство не есть свободная, автономная деятельность сверходаренной личности, на которую "по-являли" художники-предшественники или, совсем непонятным образом, "общественные силы". Правильнее будет утверждать, что вся ситуация в искусстве и в плане развития личности художника, и в плане качества его произведения развивается внутри конкретной общественной ситуации, является неотъемлемой частью данной социальной структуры, опосредуется и определяется вполне конкретными социальными институтами, будь то художественные академии, система меценатства, мифология боговдохновенного творца, художника-мужчины или изгоя. [...]

Что же та кучка женщин, которые на протяжении веков, несмотря на все препятствия, добивались исключительного положения, если не вершин, равных Рембрандту, Микельанджело или Пикассо? Есть ли в них что-нибудь такое, что характеризовало бы их как группу и как личности? Не имея возможности рассмотреть этот вопрос во всех подробностях, я хотела бы выделить несколько свойств: все они, практически без исключений, или имели отцов-художников, или, обычно позднее, в XIX-XIX веках вступали в близкие личные отношения с более сильной, доминирующей личностью художника-мужчины. Конечно, эти характеристики нередки и у мужчин тоже, как уже в отмеченном случае художников - отцов и сыновей. Однако для их коллег женского пола это справедливо всегда без исключения, во всяком случае до последнего времени. Начиная с легендарного скульптора Сабины фон Штайнбах, которой мы обязаны группой южного портала Страсбургского собора, и кончая Розой Бонэр, самой знаменитой анималисткой XIX века, включая таких видных художниц, как Мариэтта Робусти, дочь Тинторетто, Лавиния Фонтана, Артемизия Джентилески, Элизабет Шерон, Виже-Лебрен и Ангелика Кауффманн - все, без исключения, были дочерьми художников.

В XIX веке Берта Моризо поддерживала тесные взаимоотношения с Мане и впоследствии вышла замуж за его брата, а Мэри Кассат во многом опира-

лась на стиль своего близкого друга Дега. Тот самый разрыв традиционных связей и отказ от освященных временем приемов, который позволил мужчинам-художникам во второй половине XIX века найти самобытные направления, совсем не похожие на пути отцов, дал возможность и женщинам, не без дополнительных препятствий, разумеется, также обрести собственное оригинальное лицо. Многие известные художницы недавнего времени, такие, как Сюзанна Валадон, Паула Модерсон-Беккер, Кетэ Кольвиц или Луиза Невельсон, вышли из неартистической среды, но в то же время многие художницы нового и новейшего времени выходили замуж за коллег.

Интересно было бы выяснить ту роль в формировании женщин-профессионалов, которую играли снисходительные отцы, иногда даже поощрявшие интересы дочерей. Например, Кэте Кольвиц и Барбара Хепуорт свидетельствуют о влиянии своих отцов, которые сочувствовали дочерям и поддерживали их усилия в области искусства. В отсутствие точных данных, можно лишь собрать случайные сведения о том, имел или не имел места бунт против родительского авторитета среди женщин-художниц, и с чьей стороны - мужчин или женщин - этот бунт был более решительным. Однако ясно одно: для того, чтобы женщина выбрала для себя путь профессиональной деятельности, не говоря уже о профессиональной работе в искусстве, необходимо было обладать известной долей смелости. Так было раньше, так остается и сейчас. Независимо от того, восстает ли женщина-художница против своей семьи или находит в ней поддержку, она все равно должна ощущать в себе готовность к бунту, без чего ей не пробить себе дорогу в мире искусства, но ни в коем случае не смиряться с ролью жены и матери, единственной ролью, которую автоматически предписывает ей любой общественный институт. Женщины добивались и продолжают добиваться успеха в искусстве только тогда, когда они усваивают, не признаваясь в этом, и используют себе во благо "мужские" свойства - целеустремленность, сосредоточенность, упорство и самоотдачу. ■

Печатается с разрешения автора.
Перевод с английского

AROUND Ъ

Power and the Magic of Writing

Irina Sandomirskaya

Editor's note: The following essay was written and translated within the U.S.S.R. and then mildly edited here in the U.S. to make it more readily assimilable by *Heresies'* readers. In addition, Jo Anna Isaak, who wrote the introductory essay for this issue, sent the author a series of questions about the original manuscript, and we found Irina's answers so personable and informative that we have included them, unedited, as notes.

Language is an efficient tool of power. The power of the word is exercised in poetry, in advertising, in politics, and in everyday interpersonal relations. Linguistic theory can either clarify the situation, thus performing a liberational function, or it can intentionally obscure the relationship of language to power, thus becoming a kind of esoteric discipline and promoting a magical conditioning of the mind. Both possibilities are directly related to ideology.

The mystique of naming, due to its divine origin, is boundless. No less boundless are

Аз да буки - и вся наука

Аз да буки не избавят от муки.

Пословицы русского народа

Язык - мощный инструмент социальной власти. Власть слова манипулятивно используется и в поэтических произведениях, и в рекламе, и в политике, и в практике ежедневных межличностных отношений. Теория языка или проясняет это положение, тем самым стремясь выполнить освободительную функцию, или наоборот, намеренно затемняет, становится разновидностью эзотерического знания, способствует магическому воздействию языка на сознание. Все это имеет непосредственное отношение к идеологии.

Мистическое отношение к имени, связанное с его божественным происхождением (Бытие:19,20), в наше время отрицается. Однако на деле советское массовое сознание по отношению к языку отличается крайним иррационализмом. Советский человек не имеет привычки вдумываться

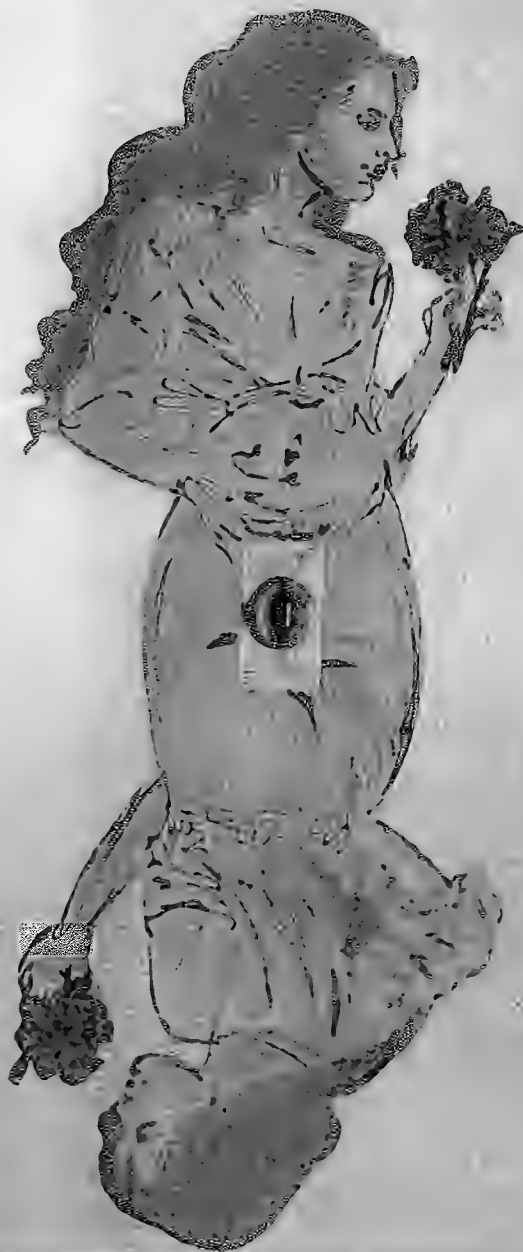
ватьс
но ес
ху" д
ра в м
в нац
на; н
сти м
ком с
Ма
писы
гати
ские
ла, к
щест
взял;
вист
изво
прин
Язы
ский
шис
теор
Лин
риси
слож
ния
шло
врем
зост
(реп

ваться в значение имени, особенно если это имя спускается "сверху" директивным указанием. Вера в мистические свойства знака в нашем обществе неограничена; неограниченны и возможности манипуляции словесным знаком со стороны власти.

Магия языка, особенно магия письменности, всегда была прерогативой тайного знания (ведические учения, пифагорейская школа, каббализм). В советском обществе функции тайноведения взяла на себя теоретическая лингвистика, достижения которой не известны широким массам и не приняты обыденным сознанием. Языкознание ищет свой философский камень, надежно укрывшись от профанов за сложными теоретическими построениями. Лингвистические идеи не популяризируются. Вокруг языкознания сложилась мертвая зона молчания - результат того, что в прошлом советская лингвистика все время находилась в опасной близости от идеологической борьбы (репрессии против антимарри-

the possibilities for manipulating the word on behalf of the structures of power. While the magic of language, especially that of writing, has always been the prerogative of arcane knowledge, such as Vedic teaching or the Kabbala, in Soviet society these functions are performed by language theory.

The Soviet mass individual never questions the meaning of words, especially when the word serves as a directive. Nor are the achievements of language theory popularized, its metalanguage being too involved for the layperson. Yet if language is power, then language theory can correctly be defined as the theory of power, and as such it has been involved in a very complicated relationship with politics during the entire history of the U.S.S.R.. Though theoretical controversies waged within Soviet linguistics since the beginning of the totalitarian era have always had a strong political coloring, it is only very recently that the association between language and power has been brought out, as a result of the development of linguistic pragmatics and cognitive studies. Numerous semiprofessional inquiries into *Lingua Sovietica* as a language of totalitarian oppression have often been inconclusive, due to the lack of a relevant critical paradigm.



Ирина Куксините
Irina Kuksinite, *Twins, or Kiss on the Cheeks*, o/c collage, 1991.
Photo: Susan Unterberg.

In the present essay I would like to analyze two matters that in fact lie at the outskirts of language theory: the role played by a new perestroika icon — the Russian letter Ъ — in the transformation of gender as a category of totalitarian thinking as well as the pragmatic context of a symbol under totalitarianism. There is a rich history of Russian writing reform that goes back to the nineteenth century, and the reforms prepared by Russian liberational thinkers and effected by the Bolsheviks in 1917–18 reflect the development from prerevolutionary to postrevolutionary ideologies, a new distribution of ideologems among the sociopolitical discourses produced by different social classes and strata.

стов, сталинская дискуссия о языкознании, наконец, политические гонения на филологов в академической среде, усилившиеся после событий 1968 года и многое другое).

Лишь в последние годы, в связи с "разрешением" в СССР теорий языковой прагматики и когнитивной лингвистики, наука обращается к вопросам соотношения языка и власти, языка и идеологии. Кроме того, на волне гласности появляются полупрофессиональные исследования *Lingua Sovietica* как языка тоталитарного государственного подавления. Зачастую им недостает последовательности — то ли по причине отсутствия широкой культурологической парадигмы, то ли из-за пренебрежения скомпрометированными в СССР методами социального анализа.

Проблема, которая интересует меня, лежит на периферии лингвистической теории. Мне хотелось бы на примере одной из вновь образовавшихся икон перестройки — буквы "Ъ" — проследить трансформацию категории рода в тоталитарном сознании и выявить тот контекст, который составляет прагматику языкового знака в условиях идеологического подавления. На истории реформы русского правописания — ее идеологических и классовых предпосылок, борьбы за ее осуществление и общественные последствия — мне хотелось бы показать, что советскую дискурсивную власть никак нельзя назвать "скачком" по сравнению с идеологиями дореволюционного периода, и лишь предубеждение мешает нам рассмотреть истоки *Lingua Sovietica* в многоголосом общественно-политическом диалоге России XIX века. Не следует обманываться на счет охватившей общество ностальгии по старым добрым временам: Октябрьская революция не явилась непродолимым барьером для многочисленных классово-ориентированных идеологем, выработанных русской мыслью. Скорее ее можно сравнить с проницаемой мембраной, которая поглотила эти идеологемы, изменила их структуру и направленность и по ново-

му распределила между различными слоями общества. Модель этого нового распределения для нас пока остается неясной.

ЭМАНСИПИРОВАННАЯ ОРФОГРАФИЯ

В 1917-18 годах большевистское правительство, власть которого висит на волоске, выпускает "Декрет о введении новой орфографии" "в целях облегчения широким массам усвоения русской грамоты и освобождения школы от непроизводительного труда". Это был акт, символизировавший перевод русской культуры на новые классовые позиции, адаптацию ее ценностей к потребностям и возможностям победивших "широких масс". В его первом пункте провозглашалась отмена "лишних" букв - ижицы, фиты, ять, и твердого знака на конце слова. Какие события предшествовали этому акту?

Буква "ъ" была заимствована из предка современного русского языка - церковно-славянского. Еще в церковно-славянском он утратил свое обозначаемое - самостоятельный гласный звук, впоследствии перешедший "в ведение" буквы "о". "Ъ" ("ерь") употреблялся на конце слова, т.к. по правилам слово не могло оканчиваться на согласный звук (букву). Кроме того, твердый знак, указывавший, в отличие от мягкого, на твердое произнесение предыдущего согласного, как и мягкий знак, употреблялся для отделения слов при слитном их написании.

В дореволюционном литературном русском языке твердый знак на конце слова был формальным показателем мужского рода. Значимая оппозиция букв "ъ": "а": "о" как окончаний мужского, женского и среднего родов, соответственно, закреплялась в сознании носителей языка школьными грамматиками; эта оппозиция была актуальна и для грамматик научных, противопоставлявших свой подход упрощенчеству первых.

Отсутствие огласовки - т.е. отсутствие фонемы (звука) как означаемого для твердого знака -



Александра Дементьева
Alexandra Dementieva, cover for
book by Lef Khrutsky documenting
the connections between the Mafia
and members of the Central
Committee of the Communist party.

Ecriture Emancipée

It may seem odd that one of the earliest decrees of the Bolsheviks in the fall of 1917 should have been concerned with such an unimportant matter as spelling. The new government, whose power was still very unstable, issued "The Decree on the Introduction of a New Orthography," the stated aim of which was "to facilitate the access of broad masses to literacy as well as to liberate schools from waste of labor." This action symbolized the transfer of Russian culture to a new class position: the adaptation of its treasures to the needs and possibilities of the victorious proletarian masses. The decree's first article proclaimed the abolition of five letters as "superfluous," among which was the letter *ъ*, or *yer*, at the end of masculine names.

Yer — now called *tverdy znak* — was borrowed by the Russian language from its immediate predecessor, Old Slavonic, although even prior to the Old Slavonic period the letter had lost its signified, a special phoneme that was later designated by another letter, *о*. *Ъ* was preserved at the end of a word because,

according to the rules, all words were to have a vowel letter at the end. Besides, in a string of written symbols it functioned to create divisions between words.

In prerevolutionary Russian, *yer* at the end of the word served as a marker of the masculine gender. The opposition of the letters *b*, *a*, and *o* as morphological flexions for masculine, feminine, and neuter, respectively, was confirmed by school grammars and also, though not in the same oversimplified manner, by scientific grammar. The association of *Ъ/a/o* with the cognitive metaphor of gender was very close. But in terms of common sense the status of *Ъ* as a mute letter rendered it somewhat dubious, and as a marker it was obviously excessive. The ideological connotations were what aroused so much controversy: throughout the nineteenth century the question of whether to include or to omit *tverdy znak* at the end of a word was strongly colored by liberational attitudes.

It should be borne in mind that Old Slavonic was a canonical language that used a modified Greek alphabet, which had been acquired with the Baptism of Rus in the tenth century under the centuries-long influence of Byzantium. It was due to the sacred tradition that this alphabet was preserved; on the whole, all religions are characterized by the sacralization of writing — the Holy Writ — initially observed in pagan cults. The magic of a letter is ascribed to its divine origin. Chinese writing is thus believed to have been created by the god Tzan-tze; Indian writing, by Brahma; Arabian was a revelation to Mohammed by Allah. During the so-called Dark Ages, Latin and Greek alphabets were treated in Christian esoteric teachings as ideographies of the greatest myths, signifying Microcosm and Macrocosm, which can be attributed to the influence of the Kabbala. The Age of Enlightenment brought this tradition to an end, yet even in recent times there have been examples of magical manipulation with letters, as for instance in 1910, in the consecration rites for Westminster Cathedral.

State power in the Russian empire, which included the Church in its structure, was very much on guard against encroachments on the spelling tradition. As the norms of Russian language were being codified, spelling was beginning to acquire more and more political and ideological connotations. "Orthographic freethinking" became a commonplace in nineteenth-century Russian liberal-democratic discourse. The intelligentsia were constantly coming out with suggestions for writing reform, and *Ъ* was under attack more than any of the other obsolete forms.

**"In prerevolutionary
Russian, *yer* at the end
of the word served
as a marker of the
masculine gender."**

еще до его упразднения в 1917 году делало статус этой буквы сомнительным с точки зрения здравого смысла. Как морфологический показатель он был явно избыточен. Тем не менее, именно вокруг этой буквы, а не прочих "лишних" букв русского языка, развернулась наиболее упорная борьба. Это был вопрос не специально-лингвистический, а сугубо идеологический.

Следует помнить, что церковно-славянский язык был каноническим языком православного богослужения. Свой алфавит он заимствовал из греческого в результате Крещения и длительного византийского влияния. По священной традиции церковно-славянская азбука оставалась неизменной.

В Российской империи государственная власть, включившая в свою структуру и власть церковную, бдительно стояла на охране правописательных традиций. Правописание приобретало все больше идеологических и политических коннотаций, и эти тенденции укреплялись по мере становления кодифицированной нормы русского языка. В XIX веке общим местом либерально-демократического дискурса становится "орфографическое вольнодумство" — попытки введения индивидуальной орфографии со стороны критически настроенных представителей интеллигенции.

В России и до XIX века идеи реформы правописания, в частности, упразднения "лишних" букв, возникали на волне освободительных идей. Преобразовал русский алфавит, удалив из него три буквы, Петр I. Идеи переделки алфавита и правописания выдвигали М.В. Ломоносов и В.К. Тредиаковский. Однако при их жизни норма русского литературного языка еще не была установившейся и не воплощала в себе символа репрессивной государственной власти. В XIX веке эта символика олучает закрепление, а к концу столетия маниакальный орфографический протестантизм одиночек начала века находит солидное научное обоснование.

С начала XIX века складывается целая библиография нетрадиционного правописания. Поначалу это были разновидности индивидуального правописания с самыми разнообразными комбинациями нововведений. С использованием индивидуальной орфографии, по воле авторов, печатаются произведения Д.И. Языкова, "Ода на заключение мира с готами" Н.Ф. Эмина, сочинения масонского толка. Как и в последующих, более систематических акциях "орфографического вольнодумства" (термин того времени), в подавляющем большинстве предлагаемые ранними авторами системы включают в себя т.н. "беззеровое письмо" - опущение твердого знака после твердой согласной на конце слова. Бунт против традиционализма в правописании в дальнейшем концентрируется в кругах ученых - естественников. Целый ряд работ по медицине, судебной психиатрии, психологии печатаются в системе беззерового письма. Затем присоединяются педагогические круги, историки. Наконец, поветрие орфографического вольнодумства охватывает и филологические науки. Так, например, без "ера" печатают в 1879-80 году журнал "Русский филологический вестник". В дальнейшем, к концу 1880 года, твердый знак возвращается на свое место в педагогическом разделе "Вестника". С 1881 года твердый знак восстанавливается и на титульном листе журнала, а беззеровое письмо сохраняется лишь в отдельных работах и, по-видимому, по особому настоянию авторов (например, филологов Р.Ф. Брандта и И.А. Бодуэна де Куртенэ).

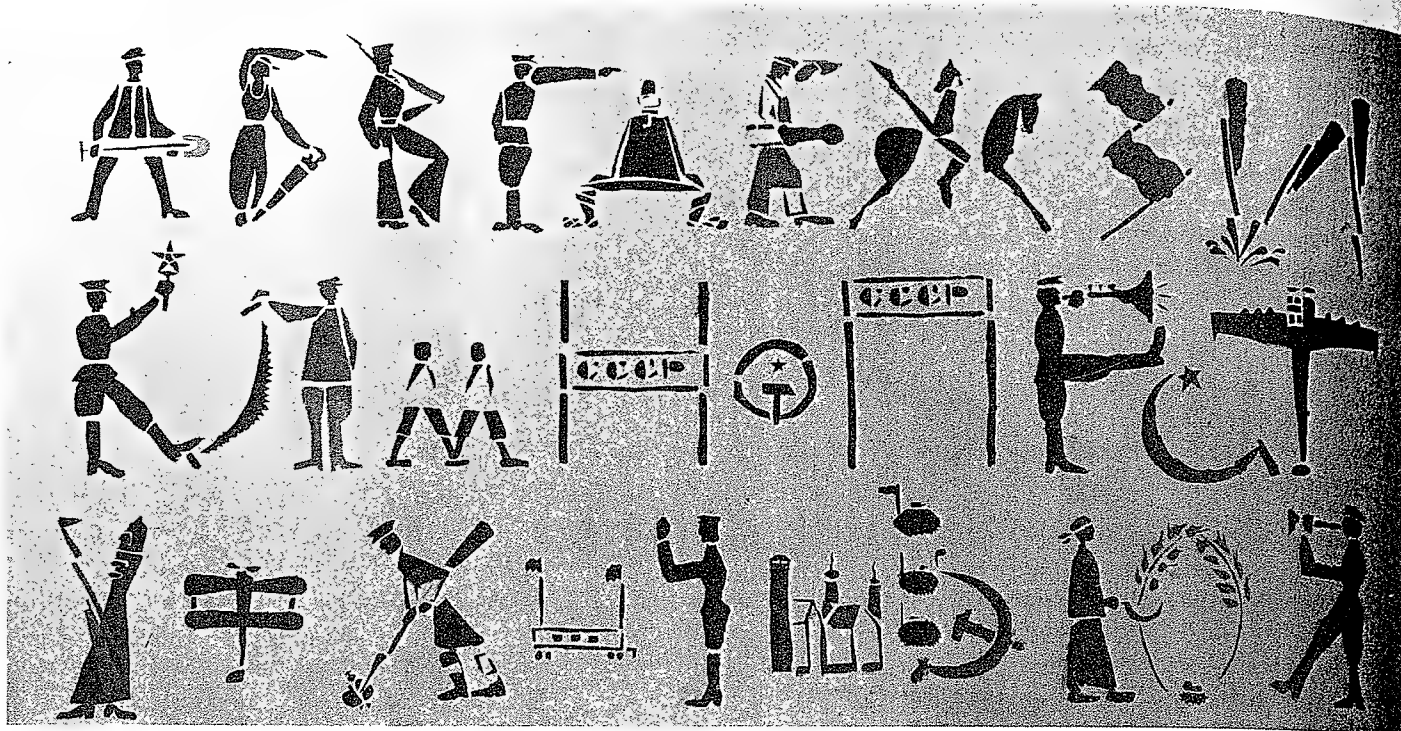
В эпизоде с "Русским филологическим Вестником", по-видимому, отобразилась перипетия не столь уж отдаленных от него идеологических сражений. Как бы то ни было, именно в это время имперские власти выпускают специальный циркуляр, запрещающий употребление беззерового письма в официальных прошениях и документах, а также в школьных и студенческих работах. Тем самым орфография бы-



Мария Серебрякова
Maria Serebriakova,
untitled collage, m/m, 1989.

The phenomenon of the politicization of spelling is, by the way, a normal thing. Spelling rules, imposed through dogmatic teaching in school, are one of the first manifestations of a codified social norm, an early case of social oppression. Spelling rules seem unmotivated by rational considerations, only by those of a social rite. Teaching correct spelling is to some extent teaching desirable social behavior.

Long before the nineteenth century, ideas of writing reform accompanied libertarian discourse in Russia. Peter the Great, the greatest reformist of patriarchal Rus, changed the Russian alphabet by eliminating three "superfluous" letters. Ideas of alphabet and spelling reform were put forward by Enlightenment leaders such as Vassily Trediakovsky and Mikhail Lomonosov, even



Майя Хлобыстин
Maya Khlobystin, *Patriotic Alphabet*,
1988. Photo: Susan Unterberg.

though the codification of the Russian language had not yet gone so far as to symbolize the repressive power of the state. By the end of the nineteenth century, however, orthographic protest was no longer a maniacal obsession but a scientifically based liberational ideology shared by all progressive-minded people.

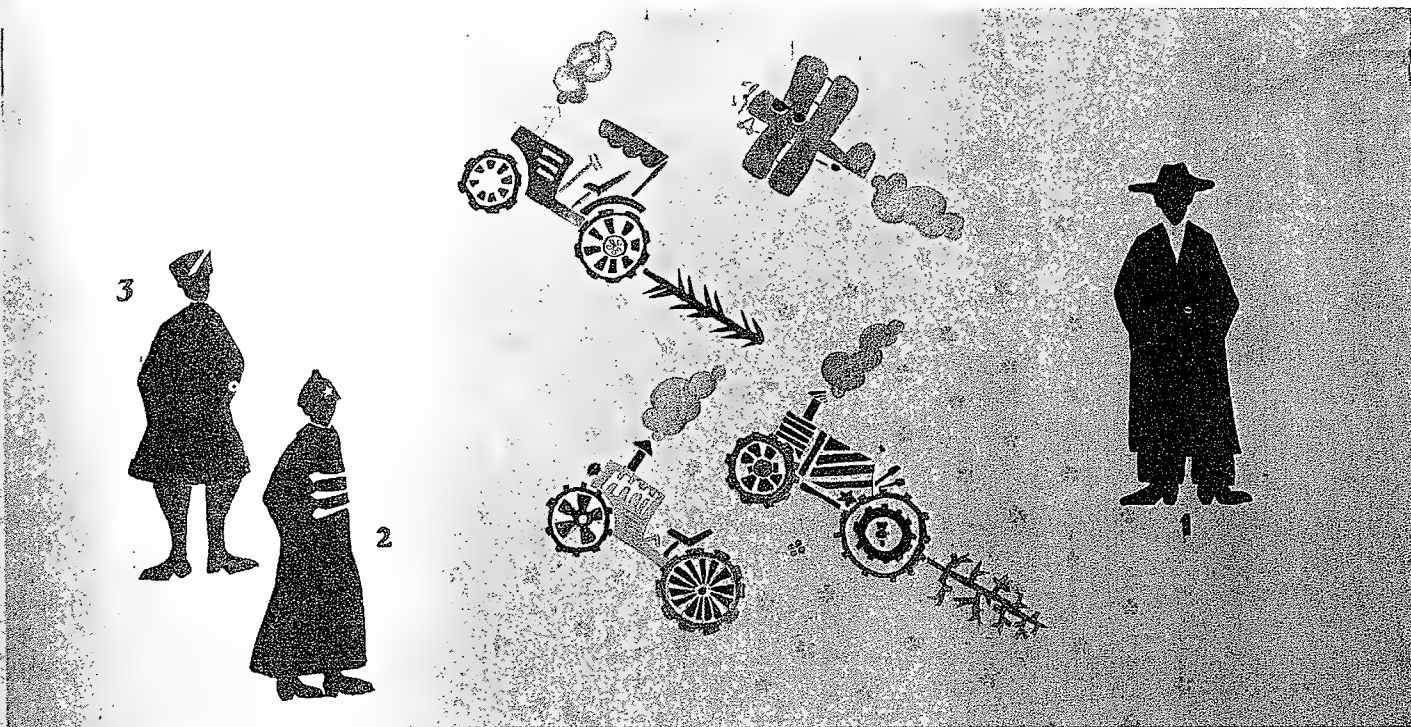
In the book *Obzor predlozhenii po usovershenstvovaniyu russkoi orfografii* ("A Review of Suggestions on the Improvement of Russian Writing"), published in Moscow in 1965, we find a bibliography of prerevolutionary Russian works that use unconventional spelling. Initially such works use individual systems of writing incorporating various combinations of innovations, and it is rather difficult to systematize them. Some are poetry, some are translations, one is a treatise on the occult. Yet despite the differences in approach, all these individual systems are united in their omission of the letter *Ъ*. By the late 1840s the revolt against traditionalism in spelling shifts its epicenter to the natural sciences. A number of research papers in medicine and psychology are edited in the non-*Ъ* system of writing. Then the movement is joined by historians and theorists of teaching methods. Finally orthographic freethinking spreads among philologists: in 1879–80 the philological journal *Russkii filologicheskii vestnik* is edited without *Ъ* at the ends of words. The political climate soon changes, it seems, and the letter returns to where it belongs in the journal's pedagogical papers: from 1881 on, *Ъ* is restored on the front page

ла законодательно обозначена как область борьбы за власть, ее идеологизация и политизация получили манифестный характер. Признаки очередного политического похолодания – возврат к "правильному" правописанию – не случайно проявились именно в педагогическом разделе, поскольку школьная наука в России всегда была особенно чувствительна к настроениям начальства.

Впоследствии филология не отказалась от безъерowego письма в специальных трудах, словарях, справочниках. В обществе же идеологические коннотации правописания стали ощущаться всеми, оно стало особым признаком прогрессистской либеральной прессы, ее своеобразным стилистическим приемом. Например, в течение пяти месяцев 1911–12 года без твердых знаков выходила губернская "Тверская газета".

Идеологические коннотации твердого знака заслонили его функции означающего мужского рода. Слабые возражения противников его отмены, указывавших на опасность ломки исторически сложившейся системы морфологических категорий, отмечались как несостоятельные и, главное, реакционные. "Бремя истории"

(М.Ф.)
этой б
функц
ности
Дал
научн
ально
росу -
дый э
вится
для и
"Этим
ствую
ных в.
отрав.
не тол
обще"
вист I
виду I
вопис
дузна
вател
ный с
сти, н
окруж
прав I
мсны
всяче
ской I
сжал
впроч
кром
В с
ции Б
ным
мста



Майя Хлобыстин
Maya Khlobystin,
*American Agricultural Techniques
at Work* (1. Armand Hammer,
2. Klim Voroshilov, 3. A. Mikoyan).
Photo: Susan Unterberg.

(М.Фуко), сконцентрированное в этой букве, тяготило своей нефункциональностью, бесполезностью.

Далекая от политики, чисто научная критика по узко-специальному филологическому вопросу — писать или не писать твердый знак на конце слова — становится совершенно прозрачной для идеологической пропаганды: "Этим нашим воспитателям, действующим с одобрения авторитетных властей, мы обязаны ядом, отравляющим наше мышление не только по части языка, но и вообще", — пишет блестящий лингвист Бодуэн де Куртенэ, имея в виду противников реформы правописания. Это "и вообще" у Бодуэна значит многое. Он последовательный демократ, убежденный сторонник свободы личности, независимости индивида от окружающей среды, поборник прав угнетенных национальных меньшинств России, противник всяческого насилия. Гибель царской России ни у кого не вызовет сожаления, говорил он, не видя, впрочем, в революции ничего, кроме физических бедствий.

В силу своей научной концепции Бодуэн оказался радикальным критиком "культа буквы" — метафоры имперской бюрократии

of *Filologicheskii vestnik* and is omitted in the text of articles only on the special insistence of the authors.

The episode with *Russkii filologicheskii vestnik* appears to reflect the contemporary political situation — at least it was at that time that the tsarist regime issued a special instruction prohibiting the use of non-*Ъ* writing in official documents and petitions as well as student essays. Through this document the writing controversy was legally defined within the framework of power, and the authorities proclaimed their right to determine its outcome. Spelling became manifest as ideology and politics. Subsequently philology did not relinquish its own claim on politics, and many special editions, including grammar reference books and dictionaries, continued to be published using unconventional spelling. Meanwhile, the ideological connotations of *tverdy znak* became a matter of common, and not merely specialized, knowledge: for five months during 1911–12, the progressive newspaper *Tverskaya Gazeta* intentionally omitted this terminal letter as a stylistic device intended to express its liberal political orientation.

The ideological connotations of *Ъ* came to overshadow its meaning as a masculine marker. Among the libertarians were philologists who were against its abolition, invoking the possible dangers of demolishing a historical morphological system — a position that would usually be labeled reactionary. The burden of history concentrated in this single

letter was becoming irritating, since in practice the letter was functionally useless. Thus a specialized and purely professional critique dealing with a narrow philological issue became a matter of ideological propaganda. "It is to those teachers of ours who act on the approval of the authorities that we are indebted for the bane that poisons our consciousness, not only in matters that refer to language but on the whole," wrote the brilliant Russian linguist Baudouin de Courtenay concerning adversaries of writing reform. His "on the whole" is



Людмила Макелова
Ludmila Makelova, *Self-Portrait After Titian*, 120x100 cm., 1991.

meaningful, because Baudouin was a confirmed democrat, a staunch supporter of human rights and freedoms as well as the autonomy of the individual, a champion of Russia's oppressed national minorities, and an enemy to violence. He predicted that the collapse of the tzarist regime would make no one sorry, though he conceived of revolution as only a sequence of hardships.

It was due to Baudouin's theoretical ideas

тии - и как носитель общественной идеологии. Он потратил много сил на то, чтобы разоблачить школьно-административное представление о слове как составленном из букв, развенчать преклонение перед письменным, сакрализованым, забюрократизированным словом. Его теория фонемы, которую он открыл независимо от де Соссюра, но определил в отличие от последнего, не как системную, а как психологическую, т.е. воплощенную, ослепленную сущность, была плодом не только иной философии языка, но и иной философии "и вообще". Принцип фонематического письма, предложенный им и принятый в секрете о реформе правописания после Октябрьской революции, подрывал установку русской орфографии на неизблемость буквы, на увеселение "духа буквы". Это была диверсия против магической силы, которую черпала в "духе буквы" власть. Магии власти буквы противопоставлялись принципы научности, объективности, психологизма.

В 1904 году Бодуэн возглавил работу Орфографической комиссии, принявший проект реформы правописания на предложенных им принципах. Однако понадобились один неудавшийся и два удачных государственных пересмотра, прежде чем эти решения оказались реализованными.

В порядке отступления, заметим, что тот же дух буквы, хотя и не окрашенный имперской прагматикой, Бодуэн отмечал в первых поэтических опытах бюджетлян, в их теории "буквы как таковой" и "слова как такового". Он был убежден, что их попытки увидеть в сочетании букв "еун" "обновление изнасилованного и захватанного слова "лилия" - это результат лишь филологической неграмотности. Резкий протест вызвало у Бодуэна стремление бюджетлян связывать с буквой то, что мы сейчас называем образно-ассоциативной картиной мира.

Предтеча структурализма, Бодуэн не распознал в их исканиях структуральной теории, которая была направлена на поиски объ-

екта более глубинного, чем объект его собственной исследовательской мысли. Он стоял на самом пороге, но так и не перешагнул через него. Оценивая работу созданной им Казанской лингвистической школы - первого по значению лингвистического течения дореволюционной России - он отмечал "стремление к радикальному разрушению многих старых воззрений без возможности замещать их достаточным количеством новых"... Таким образом, на переломе столетия связь между властью государственной и властью орфографических правил была не только осознана, но и закреплена как документами имперской бюрократии, так и высказываниями ее либерально-демократической оппозиции, была освящена высокими санкциями Науки. Коннотации "новой" орфографии положительно окрасились благодаря исключительным личным качествам ее сторонников - кристальной честности, преданности идеалам гуманизма, неприятию насилия над личностью. Орфографическое вольнодумство превратилось в последовательную, систематическую, научную идеологию оппозиционной интеллигенции.

Скомпрометированное официальными установками чувство истории, заключенное в "генетической" памяти языка, в эту идеологию не вошло.

Идеи орфографического либерализма воплотились после Октябрьской революции. Со стороны новых политических сил акт отмены старой орфографии был не только символическим - он поистине произвел перелом в старой культуре, в старом сознании.

СОТВОРЕНИЕ ТОТАЛИТАРНОГО АНДРОГИНА

Вряд ли кто-либо тогда отдавал себе отчет в том, почему новой власти понадобилась эта манипуляция. Позднейшие объяснения поражают: упразднение "лишних" букв рассматривается как удачная хозяйственная акция, позволившая сэкономить боль-

**"For the new political
forces in power, the act of
changing spelling was not
only symbolic but actual,
a blow to the old culture
and the old consciousness.**

**It was intended to
undermine one of the most
deep-lying cultural
metaphors: gender. "**

that he happened to become the most radical social critic of the "cult of the letter," a metaphor for the bureaucratic empire. He spared no effort to expose the administrative and educational concept of a word as just a string of letters, to unmask the worship of the written, bureaucratic word. His theory of phonemes, which he discovered independently of Ferdinand de Saussure but defined as a psychological/humanized (rather than a systemic) entity, was the result not only of a different philosophy of language but also of a different philosophy in general. The principle of phonemic writing proposed by Baudouin and later realized in the 1917 Bolshevik orthography reform undermined the stability contained in the spirit of the everlasting, authoritative letter; it was an attack on the magic strength derived by the authorities from the "spirit of the letter." In 1904 Baudouin headed the Committee on Orthography, which approved a draft reform based on his own proposals, but before these ideas were actualized, three revolutions took place in Russia.

Incidentally, Baudouin noted the same (objectionable) spirit of the authoritative letter, though unmarked with imperial connotations, in the Futurists' poetic projects. He criticized their theories of the "letter as such" and the "word as such"; he protested against their concept of letter as archetype. Baudouin did not recognize in their attempts the theory of structuralism, which was in search of an object that lay deeper than his own scholarly interest. Yet he did see the limitations of his and his colleagues' activities and stressed that one of their drawbacks was "the desire for a radical destruction of many old ideas without the possibility of introducing new ones instead."

Thus, at the turn of the twentieth century the interconnection between the power of state and the power of writing was not only identified but also confirmed by the imperial jurisdiction on the one hand and by oppositional liberal democratic scholarly discourse on the other. The idea of a new writing was appealing to the intelligentsia, thanks to the outstanding personal qualities of its proponents: people of exemplary honesty and honor, genuine humanists. Orthographic freethinking turned into a systemic and scholarly ideology of intellectual opposition. The feeling of history, which had been compromised by the reactionary official standpoint and which is incorporated in the "genetic" memory of the language, did not form part of this ideology.

The ideas of Russian orthographic liberalism came true, as we know, after the Great October Revolution. For the new political

forces in power, the act of changing spelling was not only symbolic but actual, a blow to the old culture and the old consciousness. It was intended to undermine one of the most deep-lying cultural metaphors: gender. The abolition of *Ъ* at the end of a word and its replacement by a meaningful zero literally nullified the meaningful opposition between masculine and feminine represented by *Ъ:А*.¹ Henceforth the masculine gender is defined through negation: the gender that is neither feminine nor neuter (traditionally associated with infants). Feminine and neuter build a meaningful context for the masculine gender, which does not exist because it is not defined; they sublimate² the absent masculine marker. Here was a prototype of a completely new gender-role distribution pattern, in which infancy was a gender and man existed only as sublimated by woman. It was contrary to the age-old self-concept of the human being simultaneously existing as two oppositional, asymmetrical, and mutually dependent systems, Man and Woman. The culture-based mythologem, formerly imposed by humans on the surrounding reality of both concrete and abstract entities and used by them to learn the world through its similarity to their own kind, was now stripped of its linguistic representation. The creation of *Homo soveticus*, the ideological embodiment of what totalitarianism expects of its subjects and a model of its addressee, began with forcing androgyny on the conceptual sphere. It was also the beginning of a new language — *lingua Sovietica*, a contemporary form of pseudo-Russian — in which totalitarian power both addresses and models its subject.

The Creation of the Totalitarian Androgyn

I would like to suggest that the writing reform of 1917 was the earliest indication of what was to be endured by the Soviet people in later periods — in other words, that it seems to have predetermined or programmed the entire economic, political, and social technology of the Soviet power structure, which aimed at establishing itself through the dehumanization of the people.

As Lenin underlined in one of his works, a socialist revolution renovates the world to such an extent that it cannot make use of the formerly existing institutions of power and must demolish them to build up the new socialist ones. This is true not only of the parliament and police but also of the value system preserved and nurtured by the old culture. The change of values involved in the socialist

шое количество (приводится точная цифра) типографской бумаги и краски.

На самом деле это была акция против "старого" сознания, и она была направлена на подрыв одной из самых существенных корневых метафор в картине мира. Упразднение "ъ" на конце слова и замена его "значимым нулем" (мужь - муж) буквально свела к нулю значимую оппозицию мужского и женского рода "ъ": "а". Отныне значение мужского рода определяется негативно - как неженское и не-среднее (средний род ассоциируется с ребенком). Женский и средний роды создают значимое окружение для несуществующего (необозначенного) мужского, сублимируют отсутствие этого обозначения. Отмена "ъ" - буквы со значением категории рода - подорвала тысячелетиями складывавшееся представление человека о самом себе как о существе, реализующемся одновременно в двух противоположных, ассиметричных взаимозависимых системах - мужской и женской. Лишилась своей языковой репрезентации культуuroбразующая категория, посредством которой человек наделял антропоморфной двуполостью окружающий его мир предметных и не-предметных сущностей, познавая тем самым мир в его подобии себе самому.

Сотворение *Homo Sovieticus* - идеологического воплощения ожиданий тоталитарного режима - началось с насаждения дурной андрогинности в концептуальной сфере человека. За ним последовали социальные, политические, экономические меры, выполнявшиеся по программе реформы правописания 1917 года.

Вся история Советского государства - история беспрецедентного физического, экономического, политического, морального, идеологического насилия над человеком - это история сплошного физического уничтожения мужского и болевой дрессуры женского населения. "Решение" женского вопроса в СССР фактически произошло за счет экстерминации мужчины и насильственного

стигания в экономику на основе
оставшихся в живых женщин.

В идеологическом плане совет-
ской андрогин создавался отрица-
нием ценностей гуманизма,

уничтожением идеала свободной
восторженной развитой личности,
познательством над правами и
свободами человека и граждани-
на, профанацией морали, обеск-
реплением культурно-история-
ческих связей - т.е. негативом

всех тех ценностей, которые вы-
работала цивилизация и субъек-
том которых традиционно являет-
ся мужчина, а не женщина. Тра-
гическую роль в большевистской
культурной революции сыграло
традиционное положение женщи-
ны как пугасидера, если не лю-
мен патриархальной культуры.

Насильственно насаждались
нормы советского коллективист-
ского сознания. Концентрацион-
ные лагеря, как это и утверждали
официальная пропаганда, кото-
рую, к сожалению, нельзя счи-
тать ни лицемерной, ни лживой,
были заведениями прежде всего
воспитательными. Через эту
"школу" прошли "классово муж-
ские" элементы числом до 100
млн человек. Если мужское насе-
ление таким мером воздействия
поддавалось плохо, то женское
оказалось гораздо пластичнее.

Многочисленные лагерные вос-
поминания наводят на мысль,
что общественная изоляция жен-
щин преследовала иные цели, не-
жели повальное физическое
уничтожение.

В воспоминаниях эзек часто
описываются семхозы и совхо-
зы, где можно было "отдохнуть"
на более легких работах, с тюрем-
ными яслями и детскими садами,
в которых получали примитив-
ное обслуживание лагерные де-
ти, с больницами и прочими заве-
дениями, предназначенными
для в какой-то степени поддер-
жать физическое состояние жен-
щин, быстрее мужчин "доходив-
ших" в шахтах и на лесоповалах.

Особый интерес представляют
описания женских политических
бараков. Отделенные от бытовни-
чек и уголовниц, женщины-по-
литзаключенные стихийно созда-

revolution is the denunciation of the
supposedly eternal ethical and esthetic
humanitarian treasures that constitute old
consciousness and generate cultural self-
identification at any given moment. Put
another way, it is the abolition of *Б*. The
destruction of the old mentality in the U.S.S.R.
was closely related to a new gender ideology.
For seventy years building a new society has
been effected through the physical



Марта Волка
Marta Volka (Elena Shevelenko),
The Childhood of Napoleon, 1988.

extermination of man³ as the subject of old
culture and the exploitation of once culturally
marginalized woman. The Soviet androgyn was
created through the negation of human values,
the annihilation of the ideal of the free and fully
rounded personality, the violation of human
rights and freedoms, the profanation of morals,
and the destruction of cultural and historical

memory — that is, through the negation of all the positive values developed by our civilization and traditionally applied to man rather than woman.

As the male population was being exterminated in concentration camps and numerous wars, the female underwent socialist training by standing in queues for bread or queues in the waiting rooms of the National Security Committee for information about her repressed relatives, working herself to death in factories and on farms, and bringing up her children to be true leninist-stalinists who disowned their enemy-of-the-people father. The women's GULag barracks were extreme cases of socialist education. Here the pressure was sometimes lifted enough for the women prisoners to be able to form primitive social structures, something that

Ната Конишева
Natta Konisheva,
The Alexeev Family



вали там зачатки социальных структур на социалистических началах. Спорные вопросы решались на общем собрании при подчинении меньшинства большинству, выборная власть (старосты) следила за соблюдением справедливости и равенства при распределении трудовой повинности и пропитания, находила пути компромисса с начальством. Обитательницы барака стремились поддерживать дух коллективизма и товарищеской поддержки, высоко ценились идейность, сознательность, политическая зрелость. Существовали неписанные кодексы достоинства и женской чести, соблюдение которых в условиях мужского начальства бы-

до зате
карале
ниси,
Норм
дизма
жития
ралий
ключе
Нич
чем в
И през
внима
чидан
нин к
ны ве
форму
изощр
ния. Д
ходим
лага -
ний к
ни би
ной, е
стью т
них и
Одухо
нам и
немис
Соци
или со
ста в
Отече
солют
можн
тем, с
том, ч
социа
герей
взали
ной ж
физи
мало
суше
ими
ный
соб с
шест
была
герис
пин,
труд
всем
ние в
хийн
вноси
няв
ве и
ров в
терр
их ре
Эт

дох затруднено, несоблюдение же каралось коллективным презрением, бойкотом, остракизмом. Нормы демократического централизма и социалистического общежития помогали переносить моральные и физические тяготы заключения.

Ничего подобного мы не прочтем в воспоминаниях мужчин. И прежде всего обращает на себя внимание различие между мужчинами и женщинами в отношении к лагерному труду. Мужчины вспоминают его как крайнюю форму насилия над личностью, изощренный способ изничтожения. Для женщин - и это мы находим у многих мемуаристок ГУЛага - непосильный бессмысленный каторжный труд в заключении был единственной отдушиной, единственной возможностью приобщения к миру духовных ценностей человека, к Богу. Одухотворение казни непосильным физическим трудом - вещь немыслимая в мужской зоне.

Социология женского барака, или социология женского сообщества в эвакуации в тылу Великой Отечественной войны - тема, абсолютно неисследованная, возможно, замалчиваемая. Между тем, следовало бы задуматься о том, что принципы сестринства и социалистическую утопию из лагерей и эвакуации женщины вывезли на материк свободной мирной жизни. Кроме расширения физических пределов зоны, это мало что изменило в их жизни по существу. Однако пройденная ими школа выживания, найденный на грани уничтожения способ сохранения физического существования - своего и детей - была усвоена вполне. Идеалы лагерной социалистической утопии, одухотворение каторжного труда, готовность пожертвовать всем ради выживания и отношения к воле начальства как к стихийной силе - все это они привнесли в свою деятельность, заняв рабочие места на производствах и в подвальных этажах коридоров власти, откуда сталинский террор повыбивал занимавших их ранее мужчин.

Эта лагерная женская модель

would have been unthinkable in the male zones, where each man was always alone against the rest of the world.

These GULag sororities were socialist: problems were discussed at meetings and solutions approved by a majority vote. Elected leaders (kapos) were responsible for a just distribution of labor and food and looked for possible compromises with the camp administration. Comradely collectivism, class and political consciousness were valued highly. There were unwritten codes of dignity and chastity, which were hard to observe because of the male administration, but violation was prosecuted by boycott or even ostracism. The norms of democratic socialism and socialist collectivism proved helpful in surviving.

Such patterns were typical of women and of women only, for in no man's GULag memoirs can we find anything similar. Symptomatically, men and women described different attitudes to camp labor. For men, slavery toil at timber felling or mining was the extreme form of humiliation, an analogue of capital punishment executed in a torturing manner, which was obviously the intention. For women, work was the only way to feel at one with God and humanity, the only means to preserve the human self. Women who survived adapted the experience of GULag socialism to their lives in freedom. What they had endured was an unforgettable school of life, and their children drank in the education along with the milk, thus adapting to totalitarianism through their mothers' training. We should also not forget that in the late 1940s girls were separated from boys at school, which suggests the same differentiation of approach indicated by former GULag prisoners. Even women who were not imprisoned underwent the same type of social conditioning within other structures, such as, for example, the bread queues.

The evacuation of women and children to Siberia and Central Asia during World War II produced a very special education: the wartime evacuation sorority is still awaiting its sociologist, but we are always hearing our grandmothers and mothers speak about the wonderful women's friendships they used to have before and during the war and how happy they are to have had such good female comrades despite the indescribable hardships of everyday life.⁴

Totalitarian androgyny began as a socialist feminist utopia. It became as repressive to women as to men and was an important factor in the establishment of totalitarian control. After the devastating repressions and wars, women began in the mid-1940s to fill vacancies that even in the early 1930s, when

**"Totalitarian androgyny
began as a socialist
feminist utopia. It
became as repressive to
women as to men and
was an important factor
in the establishment
of totalitarian control."**

women had been actively involved in production, had remained purely male — vacancies involving hard physical labor, which women had to take up for the sake of the survival of their motherland, their children, and themselves, vacancies at a level where no decisions can be made and all initiative muffled. The stereotypical female petty bureaucrat is probably a sublimation of the castration complex, Soviet style, but in actuality her function is very important for the regime: ideally the Soviet people should have no needs. Women acting as petty bureaucrats or inefficient teachers or doctors (especially gynecologists or pediatricians) or salespeople in foodstores are women on whom you depend for survival, and they are positioned to say no to your basic needs. In this way Woman has

Елена Романова
Elena Romanova, *Old Folk from the Northern Village*, drawing on paper, 60x75 cm., 1968.



been exploited as a tool of totalitarian oppression. Socialist realist art, as well as obscene antipatriotic jokes, have made her a symbol of this, and therefore much hate is directed at her.⁵

The social conflicts of recent years are more often represented through and more played out in the realm of the iconography of power. The removal of monuments to Soviet state leaders, the disappearance of the portraits and slogans that had been used as decoration during the pre-perestroika epoch, the return to the prerevolutionary names of streets and cities: all this is evidence of the irrational attitude toward signs cultivated by Soviet power. The iconoclasm is also manifest

социального поведения и впрямь определяла поведение советского человека, отвечала ожиданиям государства и была основой репрессивной государственной идеологии. Тоталитарная власть последовательно уничтожала различия между людьми, искореняла прежде всего самое первое, самое простое — различие рода, способность одной половины населения воспринимать себя "не такими", как другая половина. Стереотип лже-андрогинности, воспитанный в сознании советских мужчин и женщин, безусловно, можно рассматривать как определяющий фактор, на котором зиждется тоталитарная наука управления.

Освободив сознание советского человека от исторически закрепленной в нем дихотомии рода, режим избавил его и от исторической ответственности, от пресловутого "бремени истории", от вековых культурных ценностей, коннотативно связанных с этой дихотомией. Так сбылось в советской реальности выношенное гуманистами-демократами и декретированное большевиками упразднение "лишней буквы" твердого знака.

Социальные брожения последних лет все чаще репрезентируются на уровне иконографии власти. Демонтаж памятников советским государственным деятелям, отказ от официальных портретов и транспарантов, ставших неотъемлемой частью архитектуры и дизайна, возвращение к дореволюционным названиям улиц и городов — все это говорит о живучести воспитанного Советской властью иррационального, мистического отношения к знаку. Перестроечное иконоборчество проявляется и в орфографии. То тут, то там мы все чаще сталкиваемся с демонстративными попытками возврата к старым правописательным нормам, чаще всего — к восстановлению твердого знака на конце слова. Вновь мужское окончание "ъ" — самое простое правило из отмененных в 1917-м берет на себя функцию коннотации настроений протеста.

Сейчас стало особенно ясно, что идеогенная природа катего-

рни рода, ее тесная связь с механизмами власти через структуры бессознательного и через табуированную сексуальность не осмыслена в русской культуре, а соответствующий дискурс намертво оккупирован "низкими" жанрами. Пренебрежение по отношению к проблематике рода

(Gender) как социального конструкта, отражающего характер распределения власти в обществе вообще и между мужчинами и женщинами в частности, отсутствие соответствующего дискурса порождает курьезную путаницу в политических репрезентациях.

Так, чисто "гендерный" показатель - буква "Ъ" на конце мужского имени - приобрел свойства политического лозунга для противоборствующих течений - от монархизма до анархизма. Его употребление систематически связывается с программами утверждения якобы утраченных мужских ценностей - будь то воспоминания о вряд ли когда существовавшей патриархальной Руси-матушке до воспевания не менее сомнительных успехов дореволюционной России на ниве рыночной экономики и прав личности.

При всей сбивчивости и непосредственности идеологических течений в современной советской культуре лишь одна тенденция прослеживается ясно - это стремление к реконструкции патриархальных отношений рода, которое настойчиво заявляет о себе и в общественной жизни, и в дискурсе сексуальности.

Возвращение (или сублимация) истории протекает на фоне бурной эротизации. Визуальный ряд стал остро-порнографичен. Книжные фетиши "прежней" жизни - сусальные изображения Божьих храмов, встречающиеся на каждом шагу - не составляют контраста грубой порнографии, также заполонившей газетные киоски, где раньше "обнаженка" присутствовала лишь в плане "обнажившихся противоречий буржуазной культуры". Сексуальность господствует в умах наряду с половой манией "поиска корней".

Эпоха исторического материализма сменилась эпохой истории

in orthography. Provocative attempts to restore the old spelling rules, especially the masculine letter at the end of a word, have again assumed clear connotations of social protest. Recently it has become especially clear that the ideogenic nature of gender as a category and its intimate relationship with the techniques of power, through both the structures of the unconscious and taboo sexuality, has not been articulated by Russian culture, and that the gender discourse is occupied by the "low" genres. A general contempt toward regarding gender as a social construct and a lack of appropriate discourse on the subject give rise to a curious muddle in political representations.

Thus the marker Ъ, which is purely gender-morphological, has acquired the characteristics of a political slogan for conflicting political trends, from monarchism to anarchism. Its usage (or rather, abuse) is constantly being associated with programs to reestablish allegedly forsaken and purely masculinist values. Most often Ъ is used to denote patriarchal Mother Rus — a contemporary Russian nationalist myth — or the no less dubious economic and democratic flourishing of capitalist Russia at the turn of the twentieth century. Though current ideological discourse is exceptionally misleading and verbose, there is one unmistakable tendency: the reconstruction of patriarchy.⁶

Patriarchal gender philosophy now reigns in both social life and sexual discourse. The return of history (or rather its sublimation) takes place against a background of extreme eroticization. Visual culture is acutely pornographic. Kitsch fetishes of "old Rus" — sweet pictures of churches and monasteries now found on every corner — pose no contradiction to the porn mags sold openly in the same newspaper stands in which several years ago nudity could be encountered only in the context of the "naked conflicts of bourgeois morality." Sexuality reigns supreme alongside the maniacal search for one's roots. The epoch of historical materialism has given way to the epoch of historical masochism. Historical guilt is experienced ecstatically. Newly discovered problems are being tackled in the same terms of symbolic, magical manipulation that were first suggested by the Bolshevik cultural revolution. For this reason, the program begun by the 1917 spelling reform is neither outdated nor likely to be discarded by the society in the foreseeable future.⁷

**"Sexuality reigns
supreme alongside the
maniacal search for one's
roots. The epoch of
historical materialism
has given way to the epoch
of historical masochism.
Historical guilt is
experienced ecstatically."**

NOTES

1 What I think is wrong with this is the means by which this was achieved. I do not think that many American feminists would admit that the ends justify the means, even if the aim is as noble as that of women's liberation. Another thing that I think is completely wrong is the idea that women's freedom was really achieved. It was only proclaimed, as I tried to show in my paper that the emancipated Soviet woman was another lie which served the aim of her ultimate enslavement — not so much to the man who became irrelevant but to the State, and to the ideology. But the word (in this case, "sexual equality"), whether it is truthful or otherwise, has the power of producing reality. The paradox is that the desired effect was reached in the long run, and Soviet men and women did achieve a sort of angelical (e)quality, a sexual indifference (in-discrimination) which was forced on them by political and economic structures. The forced "angelhood" is what I call totalitarian androgyny, and I cannot think of it as a positive move. The collapse of totalitarian system brought about the end of this pseudoandrogyny. Paradoxically, again, we used to be "equal" (equally denied of freedom of will), the effeminate men and the masculinized women. But the idea of true sexual equality has been so much compromised by the totalitarian practice that I can foretell the lack of success of any women's initiative, let alone feminist pursuit, in the present-day ex-U.S.S.R. for many years to come.

2 I used "sublimate" in the chemical sense of "converting from a solid state to vapor by heat and allowing it to solidify again in order to purify it (sic!)" and I very much welcome all the semantic overtones to the metaphor, Freudian or otherwise.

3 As for the connection between the abolition of Ъ and the attempt of the government to "deliberately" exterminate males, it depends upon how you understand "deliberate." To what extent is the logic of historical process the result of "deliberate" actions of groups of people? Can we speak about deliberate actions when interpreting historical events at all? The only thing I wanted to say is that systems of expression (and writing first and foremost) do not only reflect retrospectively but also program and determine the possible ways of future historical development. As a linguist I will insist on this kabbalistic point. The change of history was preceded (and was pre-determined, and could have been pre-dicted) by the change in the system of writing, and was later on effected in strict accordance with the alterations first introduced in writing — this was the message I was trying to convey.

4 Women's bonding and friendships were not androgyny, they were sisterhoods — another feminist ideal achieved in the U.S.S.R. through severe political and physical repression. Another challenge to feminism, I'm afraid. Unfortunately, sisterhood can be used as a depersonalizing tool, for the destruction, not the creation of the female personality.

5 As for obscene jokes and Socialist Realism: The Statue of Motherland in Volgograd, one of the grandest figures of its kind, was popularly christened "klyopanaya baba" (riveted), euphemistic of and consonant to "yobanaya," which is a very taboo equivalent of the English "fucked," the one which is not reproduced in print, not even in dictionaries.

6 The return of b is not exactly the reconstruction, but rather the re-articulation (re-formulation) of patriarchy in terms of prerevolutionary male-dominated values. As a phenomenon of politics and economy, perestroika might be a reconstruction of capitalism. In terms of social order and mass culture, it is an attempt at rethinking patriarchy, of re-establishing the male in the centre of the social structure. Of course, not a single man here would admit to the fact. But I was assured of the fact once again by the observation of mass cultural behavior after the coup.

7 I don't know what the consequences are for feminists, but I am certain they are not to be neglected. I do think of myself as a feminist, but I can see that not everything is clear with feminist theory when applied to the Soviet situation. I do believe, though, that whatever problems there might be, feminism remains the only reliable analytical tool in understanding the processes that are going on. Sociologically, politically, and economically, the situation is very confused. In feminist terms, it is more definite and can be interpreted as a situation of re-articulation of patriarchy in discourse. ■

ческого мазохизма. Обретение утраченного чувства истории сопровождается экстатическим переживанием комплекса исторической вины. Характерно, однако, что решение вновь возникших проблем видится в старом доперестроечном методе — магической манипуляцией буквой, именем как мандалой судьбы всей страны. Так что пока социальная программа, заложенная большевистской реформой правописания, никак не может считаться отработанной. ■

ис ут-
опро-
ре-
че-
ико,
их
пере-
ой
ем
ра-
про-
вист-
ия,
рабо-

«Близость и дружба между

"Women's bonding and friendships were

женщинами были близостью сестер—

not androgyny, they were sisterhoods — another

еще один идеал, достигнутый в С.С.С.Р.

feminist ideal achieved in the U.S.S.R. through

через жестокое политическое и

severe political and physical repression.

физическое подавление. Пожалуй,

Another challenge to feminism, I'm afraid."

еще один вызов феминизму.»

THE FIRST

FEMINIST ART EXHIBITIONS

It was Sartre, and later Derrida, who referred to the unknowability of the world — and human inability to perceive in it anything beyond solo ipse — as blindness. To unfold the metaphor, one may suggest that if male perception of woman does not involve complete blindness, it at least involves a squint as the contemplating eye tries to get the picture in focus. A smugness, however, tends to accompany the squint.

Like all empirical categories, gender is conventional, and like all conventions, it stands in a certain relation to power. By force of social convention, much of what is allowed to a man is taboo for a woman. It is the notion of femininity that serves to conceptualize the taboo on woman's self-realization. In order to preserve male privilege, patriarchal philosophy cultivates gender as "natural," "innate," "transcendental." The male gaze demonizes and mythologizes woman, ascribing to her name the semantics of the intentional object. Adam, endowed with the power of nomination, introduces limitations to woman's being with the help of a closed-curve frame. Realization of woman's abilities is confined to elementary geometry: the family circle, the vicious circle, the love triangle. To *Homo symbolicus*, woman is the eternal Other, the non-I of the world. The intentional context/connotations imposed on woman against her will (e.g., the "feminine mystique") alienate her from truth. Woman vainly attempts to prove to herself as well as to others the objectivity of her own existence, and her unverifiable ego results in vanity.

For Gerostratus, therefore, the feminine gender is suicidal. Female suicide is an attempt at destruction of the common cultural property, the symbol. Brandishing an axe, a militant suffragist rushed at Velasquez's *Reposing Venus* in 1914 (the same year a Russian Jew attacked Repin's masterpiece *Ivan the Terrible Killing His Son*), thus committing an act of autoaggression and leaving on her own accord the world of higher values for that of the tabloid anecdote and madness.

Сартр, а вслед за ним Деррида, называет непознаваемость мира и неспособность человека увидеть в нем что-либо, кроме solo ipse, Слепотой. Развивая метафору, отметим если не полную слепоту, то по крайней мере некоторую зашуренность в мужском взгляде на женщину. Отчасти она оправдывается эмпиризмом категорий мужского и женского (Gender, Род). Созерцающий взор поневоле прищуривается, чтобы поймать картинку в фокус. Однако прищур этот и не без лукавства. Как всякая эмпирическая категория, Gender конвенционален и как всякая конвенция, закреплён в сознании отношением Власти. В силу общественного договора многое из того, что можно мужчине, нельзя женщине. Запреты на женское самовыражение концептуализируются в понятии Женственности. Стремясь сохранить мужские привилегии, патриархальная философия Gender культивирует их как "естественные", "прирожденные", "трансцендентные". Мужской прищур демонизирует и мифологизирует женщину, приписывает ей имени семантику интенционального объекта. Наделенный полномочиями именования, Адам ограничивает ее суть модальной рамкой в форме идеальной замкнутой кривой. Возможности женщины ограничиваются элементарной геометрией: семейный круг, порочный круг, любовный треугольник. Женщина для Homo symbolicus — извечная область Другого, "не-Я" — мира. Навязываемый ей интенциональный контекст ("тайна женской души") отчуждает женщину от истинности. Желание славы —

IN THE U.S.S.R.

тщетные доказательства себе самой и другим объективности собственного существования. Тщеславие - ложное (вне-истинное) "Я".

Поэтому женский род от Герострата - самоубийца. Женский суицид есть покушение на общекультурное достояние - конвенцию Символа. Воинствующая суфражистка бросается с топором на веласкесову "Лежащую Венеру" (1914 год, одновременно с покушением на шедевр Ильи Ефимовича Репина от руки еврея), тем самым совершая акт аутоагрессии, уничтожения себя, добровольного ухода от мира Высших Ценностей - в безумие, в анекдот.

Вся западная культура выросла на символизации женского тела. Этические и эстетические оценки высокого и низкого, прекрасного и безобразного, допустимого и разрешенного суть модусы восприятия физического образа женщины. Тело Девы Марии, выносившей (верифицировавшей, в смысле подтверждения истинности) Тело Христово. Проекция вины на греховное женское тело в экстазе самобичевания или фаллического самолюбования - в патристике, как и в бульварной эротике. Страх порабощения (кастрации) породившей тебя плоть. Любимая модель, обнаженное "Другое Я", попытка объективировать - и тем самым снять - раздвоение собственной личности. Западная патриархальная культура осмысливает андрогинность в асимметричной оппозиции объективного мужского "Его" и субъективного символического женского "Id".

Женщина в патриархальной

The whole of Western culture has been bred on the symbolization of the female body. Western ethical and aesthetic ideas of the high and the low, as well as the beautiful and the ugly, are simply categorizations of woman's physical image. We have the Virgin who bore (that is to say, verified) the body of the Savior; projection of guilt onto the sinful female body in the ecstatic self-flagellation and phallic narcissism of sleazy erotica; fear of enslavement (castration) by the very flesh that begat oneself; and the beloved artist's model, the naked alter ego, an attempt to objectify a man's own existence and heal his split identity. Western patriarchal culture poses androgyny as an asymmetrical opposition of the objective male ego to the subjective female id.

In the classical European tradition the female is customarily dismembered and visualized "from the neck to the knees." By contrast, the Russian tradition stresses the woman's soul through radiant eyes, delicate fingers, thorn-wounded toes. Russian Carnival is not the lowering of the high but primarily the raising of the low, the spiritualization of the animal, the idolization of the whore. The object of physical desire is uplifted to the level of transcendental inspiration. Logos and Sophia, the spiritual counterparts of male and female, mate in astral marriage (Vladimir Solovyov). The eyelike aperture on the head of the male organ looks directly into the Cosmos (Vassily Rosanov). Russian religiosity, Russian nationalism, and Russian statehood are all viewed as feminine (Nikolai Berdiayev): Russia would stifle her own child in her sleep — could sleep him to death, as the saying goes — and not even notice. The Russian "Silver Age" of religious philosophy brilliantly spiritualized male impotence in, for example, Alexandr Blok's "beautiful lady," the famous turn-of-the-century family triangles, even Mayakovsky's *Cloud in Pants*. To quote Maximilian Voloshin: "Because just as the female being is impregnated by the male in the physical world, so should the male element conceive by the

Esther Zhezmer

female in the world of the spirit, to realize itself in creativity. Hence the role of female inspiration in the life of every artist."

Symbolizing creative energy as a female was to have far-reaching consequences for Russian culture. On the one hand, it paved the way for women's involvement in the avant-garde aggression of the 1910s and 1920s against traditional culture. On the other, it inspired more than one monumentalist of Socialist Realism to mythologize totalitarian oppression as a victorious female, as in the Motherland, the Party, and so on. Generally speaking, male impotence could be regarded as a principled stance of the Soviet intellectual toward the "Sophia Vlassyevna" (as a popular Soviet song referred to the Soviet power). It was the Russian idea of the spiritual woman that determined the situation of the real woman in art. While in the West the woman is the artist's model, in Russia she is his muse. In both contexts, however, the female personality must overcome the symbolic power of her sex in order to be included in artistic activities.

The female invasion of the art scene in the West and in Russia was effected through different strategies. In European art history the female identity is established through the conflict of the couple: the genius and his admirer, the teacher and his pupil, the father/husband and his daughter/wife. As Linda Nochlin demonstrates, such a couple is an important institution that socializes the women in the art world and provides a redistribution of artistic influences. Russian women artists chose to overcome the imperative of the symbol not in familial conflicts but rather as part of the social movement for emancipation, against a background of growing self-consciousness. It was rather early that Russian women stopped making concessions to the romantic babble of male professionalism. And while a downtrodden schoolteacher allowed the inexhaustible practical joker Voloshin to turn himself into the mysterious poetess Cherubina de Gabriac, thus assuring her success in the predominantly male literary world, this type of artistic mentorship was being disowned by the sixteen-year-old Marina Tzvetayeva. It was she who first declared her rights in the masculine gender ("I am a poet"). In neither Russian art of the early twentieth century nor that of the Soviet period are there women artists or authoresses or poetesses; there are only artists, authors, and poets, though many of them are women.

Which method has proved more effective, the western European or the Russian? Gunther Veist provides some statistical data: In all of art history only 2 percent of artists were

европейской традиции расчленена и представлена от шеи до колен. Наоборот, русская патриархальность символизирует женскую душу - лучистые глаза, изнеженные пальцы, израненные терниями ноги... Российская карнавализация - это не снижение Высокого, а вознесение Низкого, одухотворение рабочей скотины, обожествление уличной девки. Объект физического вождения возвышается до ранга трансцендентного вдохновения. Духовные начала Мужского и Женского - Логос и София - сочетаются в астральном браке. Глаз, открывающийся на головке *membris virilis*, смотрит прямо в Космос. Философское познание - откровение "гениальной русской бабы, мистической бабы". Русская религиозность, русский национализм, русская государственность - женственны: задавит свое дитя во сне, заспит насмерть - и не заметит. "Серебряный век" - Соловьев, Розанов, Бердяев - гениально одухотворил мужское бессилие (блжковская Прекрасная дама, семейные треугольники начала века, "Облако в штанах"). "Потому что, совершенно так же, как женская сущность в мире физическом оплодотворяется мужской, точно так же и в области духовной мужская стихия должна быть оплодотворена женской, чтобы выявить себя в творчестве. Отсюда значение женщины-вдохновительницы в жизни каждого художника." (Волошин).

Символизация творческой энергии в женском образе для русской культуры имела далекие последствия. С одной стороны, она подготовила почву для активного женского участия в агрессивном авангарде 20-х годов против старой культуры. С другой, изнаночной, стороны, она вдохновила не одного монументалиста эпохи соцреализма ("вдохновляющая роль Коммунистической партии"). Шире, можно рассматривать мужскую импотенцию как принципиальную позицию советского интеллигента по отношению к "клепаной бабе", "Софье (Софии) Власьевне".

Русская мифология "духовной" женщины определила место

женщины реальной в искусстве. Если на Западе она модель художника, в России - его Муза, причем, в духе исканий прогрессивной интеллигенции, это Муза "с направлением", Муза гражданственная. И в том, и в другом случае, для того, чтобы включиться в художественный процесс, живая творческая женская личность должна преодолеть власть своего символизированного пола. Очевидно, что в Европе и в России женское вторжение в мужской мир искусства проходило разными путями.

В европейской истории искусства собственное значение женщины утверждается в конфликте пары - таланта и поклонницы, учителя и ученицы, отца и дочери, мужа и жены. Линда Ноклин убедительно доказывает важность подобной пары как общественного института, в рамках которого проходит социализация женщины-художницы и соответствующий передел сферы художественных влияний.

Русская художница преодолевала императив символа не в семейном конфликте, а на волне гражданского движения, на почве растущего самосознания. Русская женщина рано перестала делать уступки романтическим бредням мужской профессиональной среды. И если забитая школьная учительница еще позволяет мистификатору Волошину сделать из себя таинственную Черубину де Габриак, то юная Цветаева такого водительства по отношению к себе уже не допускает. Это она провозгласила о себе в мужском роде - "... я - поэт...". В русском искусстве начала века - так же как и в советский период - нет художниц, поэтесс, писательниц, а есть художники, поэты, писатели, деятели и мастера культуры, хотя женщин среди них очень много.

Чей способ эффективнее - европейский или российский? Гюнтер Файст приводит статистику. Во всей истории искусства женщины составляют 2% художников. В России 10-х - 20-х гг. - 10%. По сравнению с Германией, где еще в 1918 году 7 художественных академий из 10 не

women. In Russia of the 1910s and 1920s they constituted 20 percent. In comparison to Germany, where in 1918 seven out of ten art academies accepted no women students, Russian women were early to engage in art professionally. Women's participation can be considered indirect evidence of political freedom. The end of the Weimar Republic saw 30 percent women in art; during the Nazi regime the figure decreased to 10 percent. In contrast to the 20 percent women in Russia during the 1910s-1920s, the epoch of Socialist Realism produced no women's names but Vera Mukhina's, though there were quite a number of women making art during those years, all of them forced into the sphere of applied rather than "real" art.

Today numerous women receive an education in art, but only the select few manage to rise above obscurity. The contemporary post-totalitarian artistic environment in Russia is saturated with extreme sexism, an ideology shared by women themselves, who mistake open male chauvinism for sexual equality. The experience of women artists who belonged to the avant-garde and achieved complete independence within the art world is forgotten as soon as the tide of "revolutionary renewal" diminishes. Women have a choice in which both alternatives are essentially wrong: either to be considered second-rate men (a standard compliment being that one is a woman artist [but] possesses the heart/wisdom/logic of a man) or to drop out of the context altogether. In both cases the self must be sacrificed. Women find themselves in a condition of oppression no matter which attitude is held by the men, whether that of the Western or the modern Soviet phallocracy or that of the Russian absentee male of the early twentieth century.

The contradictory situation of the Soviet woman artist became manifest during ZEN: *Woman as Subject and Object in Art*, a feminist art exhibition that took place in Moscow in March 1990. The title of the show is the root of *zhenshchina*, the Russian word for woman, written using the metalanguage of international transcription symbols. The term ZEN on the one hand cosmopoliticized that favorite symbol of Russian patriotic pride, the Russian woman, and on the other, in a sort of oriental interpretation, expressed a contempt for the Soviet ideology of femininity as a forced form of woman's existence.

For the first, Leningrad variant of ZEN, curators Olesya Turkina, an art critic, and Victor Mazin, a philosopher, put together a conceptual collection of textiles, including artifacts by Leningrad underground artists of both sexes

"While in the West the woman is the artist's model, in Russia she is his muse. In both contexts, however, the female personality must overcome the symbolic power of her sex in order to be included in artistic activities."

created especially for the show as well as objets trouves contributed by their dextrous babushkas. All works, independent of the sex of the author, were signed with suggestive female pseudonyms, and the public was given the opportunity to attempt a sexual attribution according to the supposedly natural artistic features suggested by their own stereotypes.

"Textile," declare Olesya and Victor, "is and, at the same time, is not a work of art. In contrast to painting, where canvas is concealed beneath a layer of paint, textile is handmade and natural, an extension of the human body whether it serves as clothing or as a detail of interior design. A painting is earthly in its claims to be transcendent, while cloth is transparent and sincere, transparent both semantically and physically, a veil. The veil as an element of female attire creates a zone of tension between the eye and the object of perception. The veil disperses the phallogocentric male gaze and makes the woman a dim object of desire, yet a man, too, can be hidden under the veil. Thus the use of a material that is supposed to be alien to male creative art may deceive the observer. Textile is a chador for men. *Text-il* and *text-elle* are interwoven in the heterogeneous cloth of the exposition and assume new meanings in its context. Voilà."¹ The show succeeded in deconstructing the art-critical preconception of women's art as being decorative, though the problem of women's situation in art was secondary to the graceful handling of the idea of androgyny. *Text-Veiled Art from Leningrad* was actually an exhibit of the very refined art of etiquette.

The Moscow part of *ZEN*, curated by art critic Valery Sergeyev, was a group of paintings and objects in which women artists were in the absolute minority. Here the subject/object relation set by the exhibition's subtitle sounded a lyric note of perestroika disappointment (the opening of the show took place by chance on International Women's Day). The curator saw his task as "equating the man's and the woman's rights to existence." The idea of equality was to be conveyed as if through a compound syntactic construction with the coordinating conjunction *and*, as in *Woman and History*, *Woman and Politics*, *Woman and Sex*, *Woman and Form*, and so on. Yet instead of an expected mutual refinement in the meaning of the coordinated nouns, what emerged was the ambiguity of the conjunction: the connective relation *and* broke down to produce the adversarial *but*. It was a violent attempt to include woman into the context of masculinist fixations. One saw here the same absurdist effect of the mutual annihilation of values through the *and* construction that was

**"All works, independent
of the sex of the author,
were signed with suggestive
female pseudonyms, and
the public was given the
opportunity to attempt a
sexual attribution according
to the supposedly natural
artistic features suggested
by their own stereotypes."**

принимали на учебу женщин, русские художницы рано получили возможность заниматься искусством профессионально и рассматривали свою деятельность как общественное поприще, а не салонное развлечение. Долей женского участия, в том числе в художественной жизни, косвенно определяется и степень политических свобод: в конце периода Веймарской республики женщины составляли до 30% участников художественных выставок, при нацистском режиме их число упало до 10%.

По контрасту с женской вольницей 20-х, искусство эпохи соцреализма не дало ни одного выдающегося женского имени, кроме Веры Мухиной, хотя количество женщин в это время было немалое: все они были вытеснены в область прикладного и оформительского - "ненастоящего" - искусства. Несмотря на то, что сейчас художественное образование получает множество женщин, лишь считанные единицы добиваются известности. Современная - посттоталитарная - художественная среда в СССР проникнута настроениями дремучего маскулинизма, разделяемого и самими женщинами, которые принимают свое положение за равенство полов. Можно сказать, что художественный опыт женщин русского авангарда, добившихся положения незаменимости на артистической сцене, был забыт, как только спала волна "революционного обновления сознания".

Маскулинистский - унитарный - подход к оценке произведения искусства ставит женщину в условия заведомо ложного выбора: или числиться мужчиной второго сорта (похвала: художница с мужским сердцем, мужской силой, неженской мудростью и неженской логикой) - или выпасть из контекста вообще. И в том, и в другом случае искусство требует от женщины ни с чем не сообразных жертв, успех достигается (а чаще не достигается) за счет отказа от себя. Преодолевая символику своего пола, женственность оказывается в условиях подавления - независимо от позиции, занятой мужчиной, будь то запад-

ный или современный советский вариант фаллократического тачисмо или русский мужской абсентеизм начала века. Противоречивое положение женщины на современной советской артистической сцене выявилось, несмотря на отсутствие прецедентов, в первой же феминистской выставке, проводившейся в Москве в марте 1990 г. ("ZEN: Женщины как субъект в искусстве").

Название выставки - корень русского слова "женщина", записанный метаязыком транскрипции - с одной стороны, космо-политизировало излюбленный символ "национальной гордости великороссов" и - в ориентальном прочтении - обозначило ее как акцию выражения пренебрежения по отношению к советской идеологии женственности как вынужденной форме существования женской личности.

Ленинградская коллекция на этой выставке (кураторы - искусствовед Олеся Туркина и философ Виктор Мазин) представляла собой концептуальную экспозицию текстиля (артефакты работы ленинградской художественной гусовки, обоюбого пола созданные специально для первого - ленинградского - варианта выставки по заказу устроителей с добавлением *objets trouves* из числа подарков любимых бабушек). Все работы - и мужские, и женские - были подписаны прозрачными (для значения прикола, но не для значения рода) женскими псевдонимами. Зрителям предоставлялось знакомиться с "текстуальным искусством Ленинграда" и, памятуя о феминистской направленности выставки, провести сексуальную (а также, в ряде случаев с малорусскоязычными псевдонимами, национальную) атрибуцию сообразно усвоенным стереотипам восприятия. "Ткань, - утверждают Олеся и Виктор, - одновременно является и не является произведением искусства. В отличие от картины, холста, прячущегося под слоями краски, она рукотворна и естественна в своем продолжении человеческого тела (будь то одежда или часть домашнего интерьера). Ткань прозрачна и искренна. Произведение

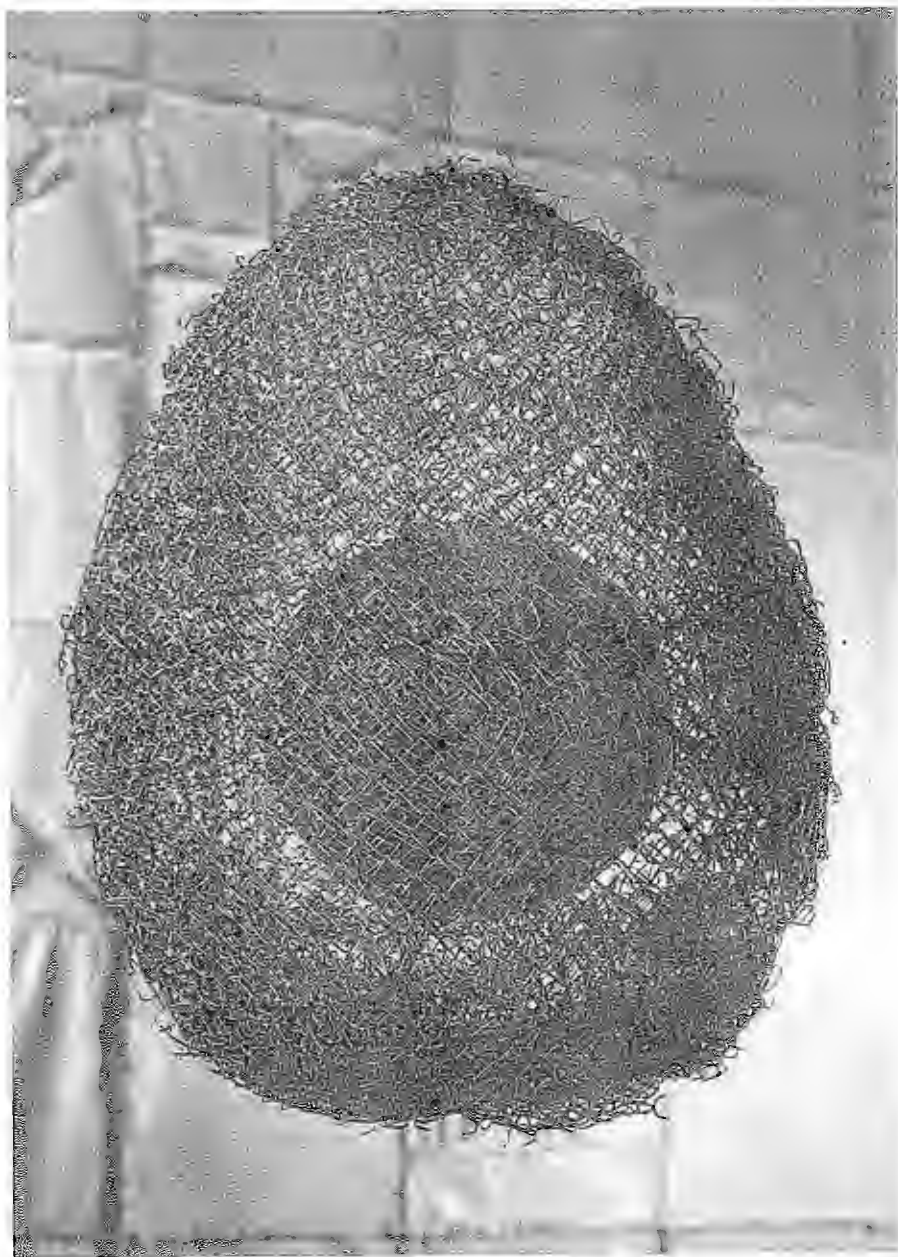
characteristic of totalitarian Soviet lifestyle propaganda, as in the periodical titles *Science and Life*, *Culture and Life*, *Soviets and Life*, *Morals and Law*, or *Temperance and Culture*.

The use of the coordinating conjunction seems justified, however, in the October 1990 Moscow exhibition *Femininity and Power*, in which the presupposition of oppression was common to both nouns. Presented here were works by a group of women artists who claimed no feminist invasion of the male language of artistic forms but stood for the woman artist's right to be called by her own name, to be possessed of her own viewpoint, and to be positioned independently in the art world. The exhibition was an act that communicated a relationship to power and oppression; it was a visual gesture counterposed to the pressure of public opinion.

The mother, the lover, the nun, the housewife, the beautiful gardener, the fortune teller, and the witch are carnival roles that the public attributes to the woman artist. So it was that the works were, like masquerade costumes, carefully hung everywhere in the space on dress hangers — the concept of Oleg Kulik, the exhibition designer. A huge belt hanging down from one of the empty hangers constituted the male designer's commentary. "Man creates history out of his phobias, manias, and other pathologies," says Kulik. "For women who want to be involved, weakness is impossible. A woman must always be armed and buttoned up. When she lets others into the sanctuary of her wardrobe, she makes a voluntary demonstration of her own weakness, she gives up the idea of violence as a form of cooperation." On the other hand, the principle of presentation chosen by Kulik emphasized the work-box associations that usually arise in the mind of the viewer when a work of art is labeled with a woman's name. Clothes hangers, hooks, and ribbons are popular symbols of femininity, and such a concept of femininity, innocent though it may once have seemed, is in fact the stronghold of antiwoman attitudes, a kind of gallant ideological oppression that discourages the woman artist from self-identification with the Feminine. The hangers and pretty bows were a means to emphasize and thus eliminate from the viewing equation the subtle contempt associated with what is supposed to be the woman artist's "natural" interests. This tinge of antifeminine sentiment thus excluded, one can see in every work an attempt at building one's own staircase to heaven, and if circumstances make the woman artist raise this staircase not from her studio — the temple of Art — but from the kitchen, nursery, bedroom, or barn, then it

is not she who is to blame but rather the very concept of artistic creativity.

The collection of work on view was deliberately chosen to preclude a stereotypical identification with any particular style or genre. For a woman artist to be aligned with a nameable trend is like changing her name in marriage: both recognition and success depend on the social weight of the -ism. Attributing art by a woman to the -ism of "women's art" or



Ольга Астафьева
Olga Astafyeva

"typically feminine art" (in other words, relegating it to the anti-artistic and the low) is commonly attempted, and the primary idea of the exhibition was to break with this stereotype. What follows is an overview of some of the work in the show.

Olga Astafyeva's objects happen to condense numerous semantic areas being

(картина) вешествова в своей претензии на нематериальность. Ткань - материя, обладающая смысловой и реальной прозрачностью: вуаль.

Вуаль, являясь предметом женского туалета, создает пространство натяжения между глазом и объектом наблюдения. Можно сказать, что вуаль рассеивает фаллоцентрический (мужской) взгляд на женщину, превращая ее в "смутный объект желания". Иногда под вуалью скрывается мужчина. Так использование якобы несвойственного мужскому творчеству материала может обмануть наблюдателя. Текстиль - паранала для мужчины. Текст-и и Текст-elle сплетаются в гетерогенную ткань экспозиции, обретая новые значения в контексте выставки. Voila.

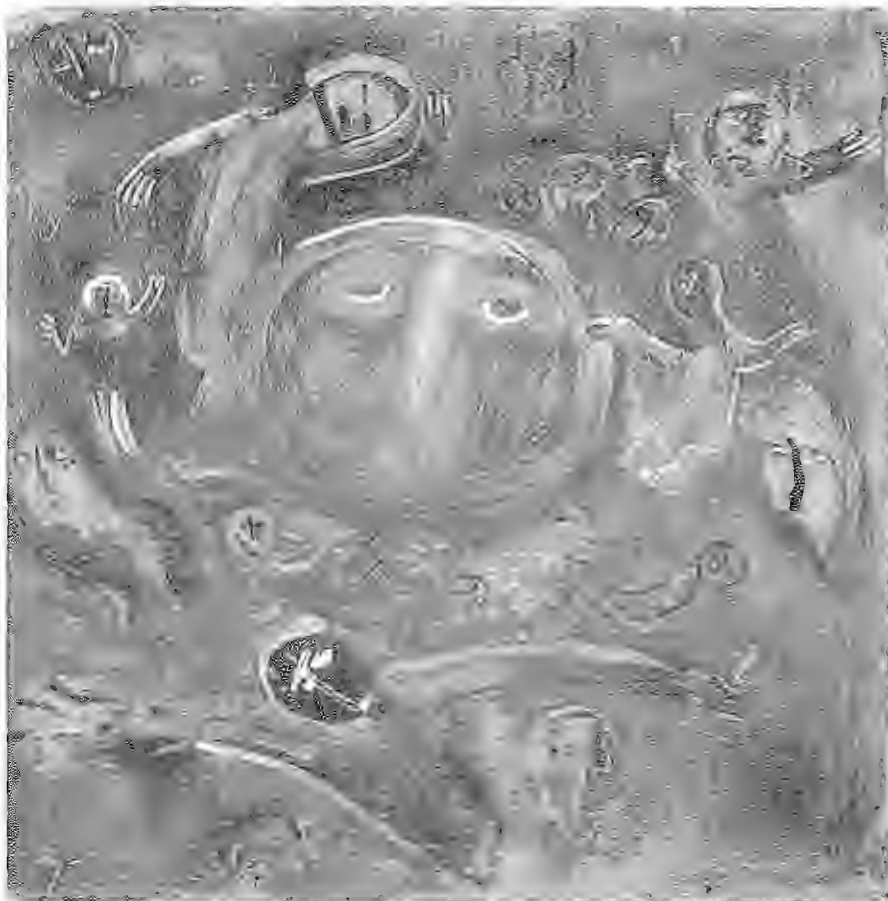
Деконструкция искусствоведческой установки на декоративно-прикладное предназначение женского искусства была проведена достаточно убедительно. Вопрос же о субъектной позиции женщины-художницы отступил на задний план перед поставленной супругами проблемой андрогинности. "Текстуальное искусство Ленинграда" предстало перед зрителем как изысканный образчик искусства этикетаж (арт-промысел, специфический для города на Неве).

В московской части экспозиции (куратор - искусствовед Валерий Сергеев) были честно показаны живопись и объекты, среди которых женщинам принадлежало абсолютное меньшинство. Заданная названием выставки субъектно-объектная конструкция прозвучала лирической нотой перестроечной разочарованности (открытие выставки случайно совпало с празднованием Международного женского дня). Автор экспозиции видел свою задачу в попытке "уравнивания женщин в экзистенциальных правах с мужчиной". Идеальной формой такого уравнивания ему представляется сложносочиненная синтаксическая конструкция с союзом "и": женщина и история, женщина и политика, женщина и секс, женщина и бытие, женщи-

ид и формотворчество - целый ре-
 стр женского участия. Однако,
 вместо взаимного уточнения
 классифицирующих имен, этот
 прием неожиданно высветил се-
 мантическую двусмысленность
 союза. Соединительная связь рас-
 пала и обернулась противитель-
 ной, стал очевидным элемент на-
 пения при помещении женщины
 в контекст таких маскулинист-
 ских фиксаций, как секс, полити-
 ка, история, форма... В постанов-
 ке проблемы неосознанно исполь-
 зован тот же абсурдистский при-
 ем взаимной аннигиляции ценно-
 стей при их сочинительном соеди-
 нении, к которому прибегает про-
 паганда советского образа жизни:
 "Наука и жизнь", "Культура и
 жизнь", "Советы и жизнь", "Мо-
 даль и право", "Трезвость и куль-
 тура".

Употребление сочинительной
 конструкции, однако, представ-
 ляется корректным в словосоче-
 тании "Женственность и власть",
 когда оба предиката понимаются
 в смысле общей пресуппозиции
 властного подавления. Вы-
 ставка под этим девизом проводи-
 лась в Москве в октябре 1990 го-
 да. Она собрала работы женщин,
 которые отнюдь не преследуют
 задачу феминистского вторже-
 ния в мужской язык изобрази-
 тельных форм, но стремятся ут-
 вердиться в равных правах назы-
 ваться другим, не мужским, про-
 фессиональным именем, стоять
 на другой позиции, иметь другой
 взгляд. В этом отношении рабо-
 ты, показанные на выставке,
 представляют собой визуальный
 акт, коммуницирующий отноше-
 ние к Власти и Подавлению, худо-
 жественный жест противопостав-
 ления себя давлению общеприня-
 того мнения. Мать, возлюблен-
 ная, монашка, домохозяйка, кру-
 женица, садовница, пророчица,
 колдунья - как карнавальные кос-
 тюмы, работы были аккуратно
 развешаны дизайнером Олегом
 Куликом на гардеробных плечи-
 ках по всему пространству зала.
 "Мужчина делает историю, поль-
 зуясь своими слабостями - мания-
 ми, фобиями и прочей патоло-
 гией, - говорит Кулик. - Жен-
 щина слабая запрещена, она долж-

explored separately by other women artists. She has discovered a visual *classeme*, a prototypical visual signifier in the shape of an egg. The egg is a model of the universe; the starting point (*ab ovo*) and the culmination of the man-woman relationship; the localization of male and female potency. The egg can be nature's creative plan or its sterile dietary product. It can be a metaphor of priority, as in the learned argument of what came first, the chicken or the egg. The philosophical egg is the key to the truth. An egg eaten away is pure form, art for art's sake. Here the viewer is invited to look in small round mirrors, Venus's attribute, hanging inside net eggshells.



Александра Корсакова
 Aleksandra Korsakova

Whereas Astafyeva's pieces suggest the spectrum of women artists' concerns, the works by **Aleksandra Korsakova** seem to place the question of femininity and power in art into a temporal dimension. Korsakova, as one of the avant-garde women artists and also the wife of Vladimir Tatlin, had to bear the burden of not only ideological and political persecution during the era of Socialist Realism but, in addition, that of patriarchal attitudes in art interpretation. There is not a single device in Korsakova's artistic store that would not be interpreted as having been borrowed from one male artist or another, which must have been the reason why, by the end of her life, she had

given up artmaking. Her pastorals are reminiscent of the kitsch sold at any market in Russia and cultivated as folk art. Badly put together and casually made from whatever materials were at hand, these works deny the very idea of artistic heritage. Her works "about nature" as well as her "literary" series seem both random and contrary to the generally accepted notion of a plot; in them one can see exemplified the controversial situation of the woman artist in terms of both nature and culture — a controversy that is not eliminated but only disguised by art-critical discourse, when the woman moves from art proper into art history.

Татьяна Спасоломская
Tatyana Spasolomskaya



Tatyana Spasolomskaya's "typically feminine" works precisely represent repressive/repressed femininity. The portrait of a woman with her head hidden behind a balloon and her fingers bound up with thread personifies the feminine mystique that voids the woman's self and ties up her creativity. The title, *An Emigré*, is characteristic; lost identity and repressed creativity are both associated with rejection of the motherland, the loss of ground. In Spasolomskaya's paintings the subjects of motherland and motherhood, both of them holy in Russian culture, seem to reveal

на быть во всеоружии своей силы, застегнутой на все пуговицы. Распахивая перед зрителем святая святых, свой гардероб, женственность добровольно показывается свои слабости и тем самым отказывается от насилия как принципа взаимодействия."

С другой точки зрения, принцип экспонирования, предложенный Куликом, подчеркнул те галантерейные коннотации, которые неизбежно возникают при восприятии, если работа подписана женским именем. Плечики, крючки и ленты, расхожий символ женственности, — это то, за что женщину "подвешивают", чем ее "цепляют". Такая концепция женственности и есть первое проявление власти, то нежное идеологическое подавление, которое вынуждает женщину называться художником, а не художницей. Плечики и бантики позволили вынести за рамки интерпретации женского творчества ее "гардеробную" компоненту. Жирно подчеркнув окончание женского рода, экспозиция избила произведение от власти имени, от насилия исторического стереотипа, этим именем обозначенного. Мы увидели в каждой работе попытку построения лестницы в небо, и если обстоятельства заставляют воздвигать эту лестницу не из мастерской — храма искусства, а чаще из кухни, детской, спальни, сада или хлева, то это не вина художницы, а беззастенчивая концепция художественного творчества в целом.

Коллекция работ крайне разнопланова в жанровом и стилистическом отношении. Идентификация с именем направления — то же самое, что отказ от девического имени при замужестве: признание и успех зависят от общественного веса "изма". Опыт самих художниц показывает, что конкурентная борьба на артистической сцене всегда сопровождается попытками закрепить за их работами "изм" особого рода — жанр "типично женского искусства" — изначально неприемлемый, низкий, антихудожественный.

Представленные на выставке объекты Ольги Астафьевой сфо-

кусировали в себе семантические пространства, осваиваемые каждой из художниц в отдельности. Она нашла образ-классему, прототипное визуальное означавшее для всего того, что составляло означаемое в женском искусстве - это Яйцо. Яйцо - модель галактики, точка отсчета (ab ovo), локализация мужской и женской потенции, воплощенная любовь, творческий замысел природы или его диетический пустоцвет, метафора первичности/вторичности и конфликт поколений (и то, и другое по отношению к курице); философское яйцо - ключ к истине; выделенное яйцо - чистая форма, "искусство для искусства"...

"Сейф-пространства" Астафьевой - контейнеры смысла, концептуализированного в модусе Яйца. Внутри их сетчатых оболочек подвешены круглые зеркала - атрибуты Венеры, "типично женская" деталь.

Если объекты Ольги Астафьевой определяют спектр художественных интересов женщины, то участие в выставке работ Александры Корсаковой (1904-1990) придало поставленной проблеме о соотношении женственности и власти временную перспективу. Во-первых, Корсакова как художница Авангарда и сподвижница В.Татлина приняла на себя все тяготы идеологических гонений и овалы в сталинские и послесталинские времена. Во-вторых, شنا в качестве художницы Авангарда и сподвижницы Татлина, она испытала на собственной творческой судьбе давление патриархального искусствоведческого стереотипа. В арсенале Корсаковой нет ни одного художественного приема, который критик не приписал бы чужому влиянию. Не в этом ли причина того, что под конец жизни она отказывается от всякой художественности вообще. Ее пасторали (серия "Весна в деревне") выполнены в калорите базарного Полховского Майдана. Плохо закрепленные, из подручного материала сделанные, они как бы случайны и отрицают саму идею "творческого насаждения". Между тем, ее картинки "о природе", как в "литератур-

an underside, the role of the mother in the lost identity of the daughter. As revealed in *Sweater for the Son*, the mother-and-child relationship is dangerous; the Cranachesque portrait is a ghost of art, the grown-up son a ghost of man. The bloody spot on the young boy's chest is a strangely reversed oedipal symbol. A taboo of Russian traditional art is lifted to show us female filicide, an erotic reflection of the royal son-killers, Ivan the Terrible and Peter the Great. It is a far cry from the idyll of the natural,



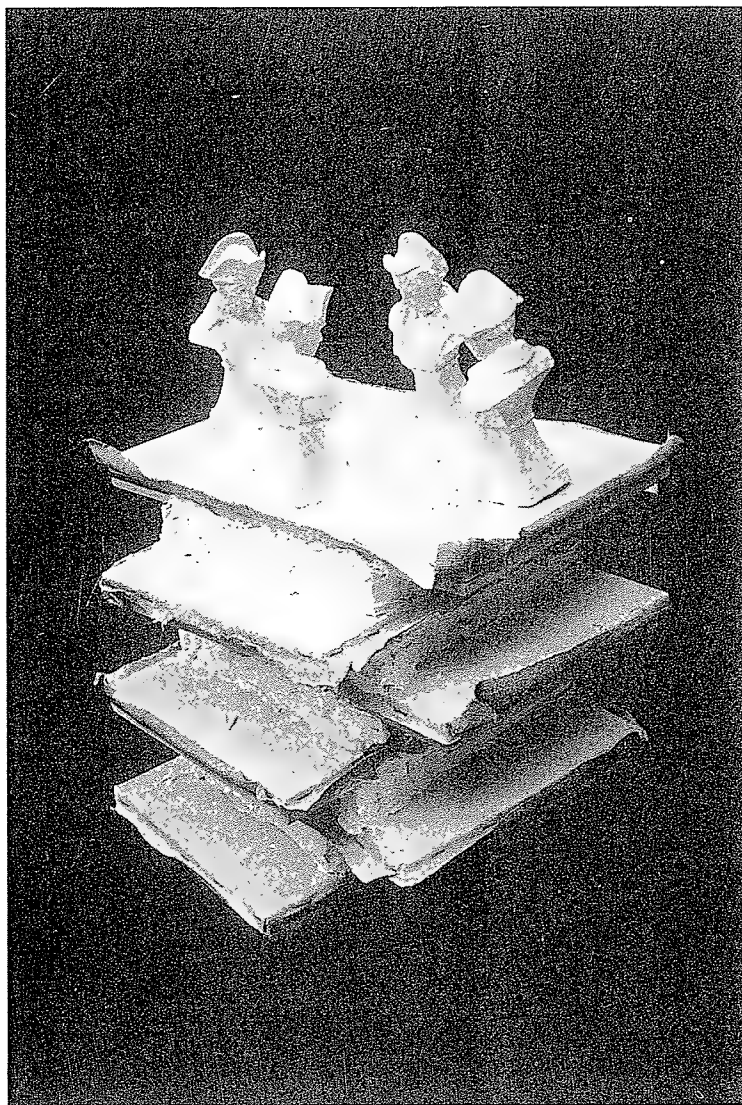
Екатерина Корнилова
Yekaterina Kornilova

unsophisticated union of mother and child; here the child assumes responsibility for the mother's creative self-realization and satisfaction.

The world of childhood, without reference to the presence or absence of a man, can of course also inspire the woman artist. **Yekaterina Kornilova** reproduces her daughter's drawing in *Camel*, a picture as clear and unpretentious as the vision of Golgotha

was to Christ entering Jerusalem. The artist, the eternal child, as Korsakova once said, presents the public with his [sic] favorite toys; thus Kornilova's *Camel* was put on props and pulled around the room as if it were a toy horse.

Culinary art is the conceptual game of **Olga Chernysheva** — a girl making sandpies that could tempt the likes of Humbert Humbert. Her pictorial cakes are made of gessoed canvas coated with layers of cream in accordance with the recipes of the Old



Ольга Чернышева
Olga Chernysheva

Masters, inducing the visitor to poke a probing finger into them and taste the high art. The process of culinary treatment refreshes bedraggled and extinct artistic ideas — *Cake Napoleon*, *Baiser Rodin* — and revives the artistic appetites of overfed viewers. The vocabulary of art criticism and the Stalin-era best-selling *Book of Healthy and Wholesome Food* concern themselves equally with consumption. The former deals with artistic

ная" серия ("Мастер и Маргарита", "Возлюбленные Бодлера"), самой случайностью выхваченного момента, "поперечностью" по отношению к общепринятой концепции сюжета свидетельствуют о противоречивой позиции женщины и в пространстве природы, и в пространстве культуры. Это противоречие не снимается, а лишь маскируется красивым искусствоведческим дискурсом, когда женщина-художница из области искусства переходит в область истории искусства.

"Типично женские" работы Татьяны Спасоломской очень точны в отношении репрессивной концепции женственности. Женский портрет - голова, скрытая воздушным шариком, опутанные ниткой пальцы - олицетворение "женской загадки", которая лишает женщину лица и связывает ей руки. Характерно название работы: "Эмигрантка". Утраченные качества субъектности, творческой активности связываются с отказом женщины от матери-родины, отрывом от "почвы". Тема Родины и Материнства - святая тема русской культуры - и ее изнанка: роль матери в уничтожении личности дочери.

Страшны отношения матери и ребенка и в холсте "Свитер для сына". Портрет в стиле Лукаса Кранаха, призрак искусства - и призрак мужчины, взрослый сын с кровавым пятном (примерка свитера) на груди. Царь Эдип. Запретная тема русской культуры - инцест, женское сыноубийство, эротический отблеск царственных сыноубийц русского искусства - Ивана Грозного, Петра Великого. Вина матери видится в ее отождествлении с культурой; сын отчужден от той и от другой. Работа уникальна в том плане, что она засвидетельствовала разрушительные обесчеловечивающие энергии Искусства.

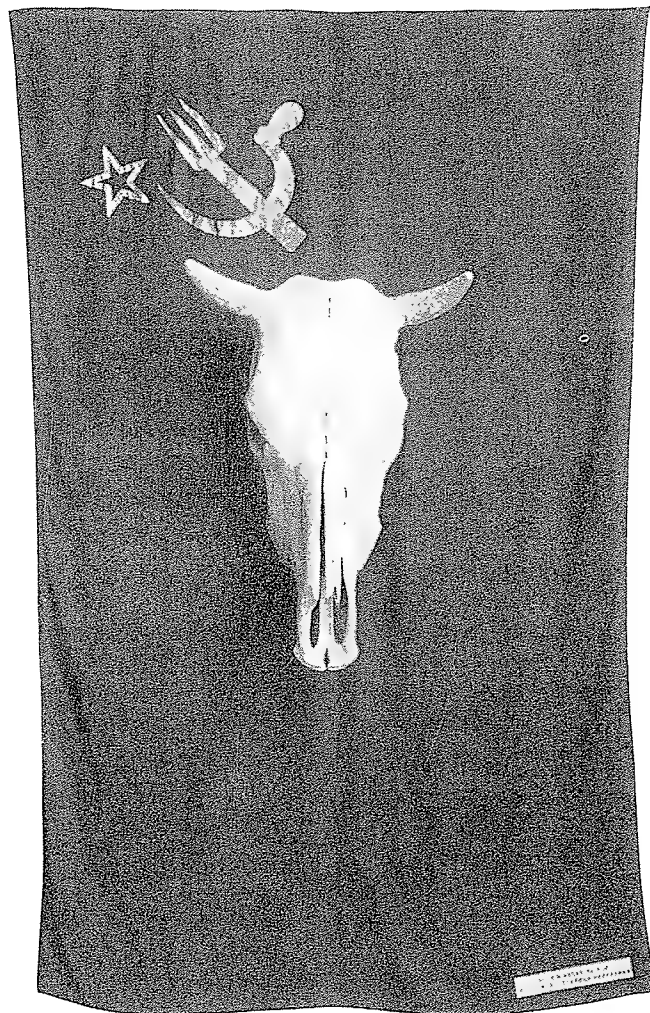
Вообще, идиллия "естественных", "безыскусственных" отношений между матерью и ребенком оказалась гораздо более далеким идеалом, чем всем нам хотелось бы. Дитя принимает на себя ответственность за творческую состоятельность, художествен-

ную удовлетворенность матери. Мир детства - а вовсе не присутствие (отсутствие) мужчины - источник творческой энергии женщины. Воспроизведенный на холсте Екатерины Корниловой детский рисунок - "Верблюд" - увиден с той же ясностью, с какой Сын Человеческий прозревает свой Крестный путь ("Въезд в город"). Детское прозрение - как проба полета, отрыв от того, что принято считать реальностью. Художник, это вечное дитя, по выражению Александры Корсаковой, дарит зрителю гениальные игрушки. Живописное полотно приобретает свойства художественного объекта. Так корниловский "Верблюд" на выставке превратился в забаву: установив работу на подпорки, Кулик самозабвенно возил ее по всему залу, как игрушечную лошадку.

"Кулинарное искусство" - концептуальная игра Ольги Чернышевой. Девочка, лепящая песочные куличики, - ах, как она провоцирует нашего бедного Гумберта Гумберта! Ее живописные торты - загрунтованные холсты, сложенные кремом по рецептам Старых Мастеров - так и просят зрителя ткнуть пальцем и попробовать святое искусство на вкус. В процессе кулинарной обработки освежаются замусоленные, зализанные художественные идеи ("Торт Наполеон", "Роден - Бездзе"), оживает закормленный художественностью зритель. Словарь искусствоведческих терминов и "Книга о вкусной и здоровой пище" фиксируют переносное и прямое значение потребления: "художественный вкус", "художник поглощен замыслом", "всепожирательная страсть к искусству", "снимаемый творческим нетерпением". Потребительство - это способ порождения и восприятия искусства. В отличие от абстрактно морализирующего на эту тему мужчины, женщина-художница переживает ситуацию потребления как глубоко личную, поскольку в жизни постоянно сталкивается с каннибализмом по отношению к своему собственному существу.

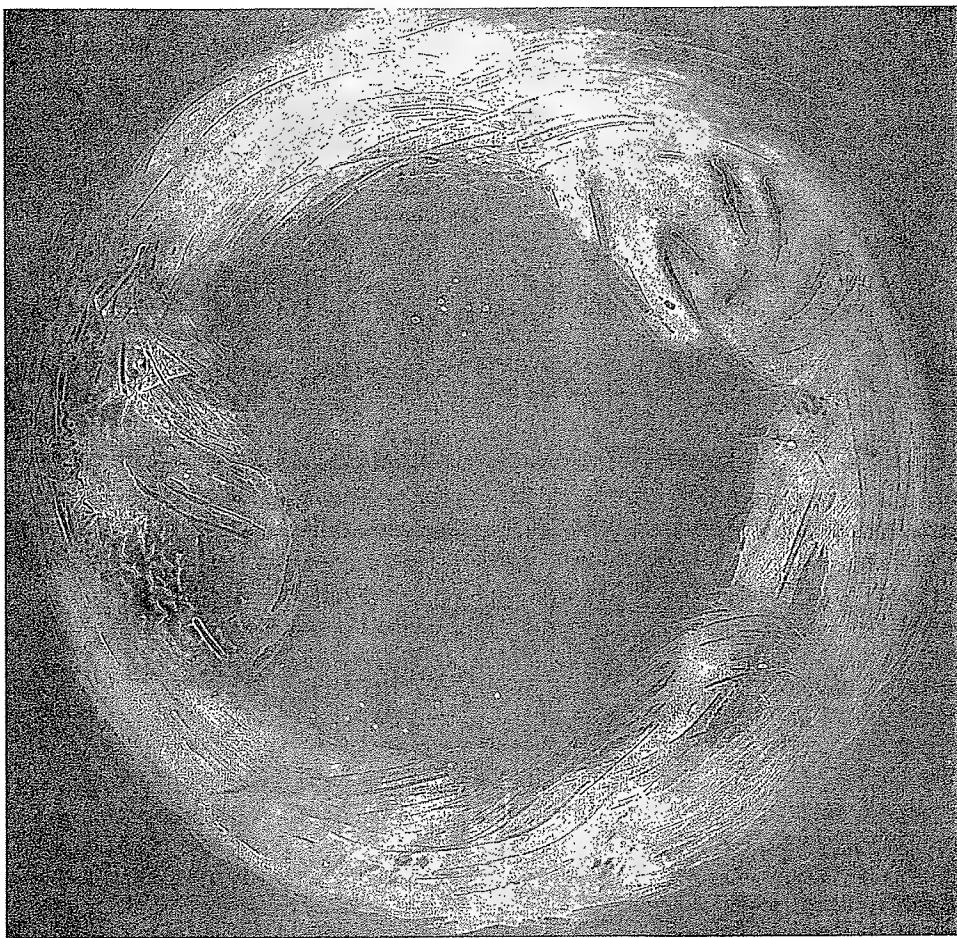
taste, the all-devouring passion for art, the artist being consumed by ideas or eaten up by creative ardor. Consumption is prescribed as a way of artmaking and art perceiving. A male artist would typically be engaged in preaching on the subject, while the woman artist experiences the situation personally, for in her daily life a woman is constantly being eaten up. Consumption and its offshoots — parasitism, waste, and pollution — are a direct threat to women's very existence.

Ilona Gansovskaya's ecological art, whether invoking a stone lying on a deserted



Илона Гансовская
Ilona Gansovskaya

shore, a horse, a cat, or a desecrated and half-drowned church, is first and foremost a defense of her own inner world, a world in which historical catastrophes follow with the same inevitability with which a cat periodically grows new whiskers. The virginal intactness of this world is carefully preserved. Passion becomes slaughter. A cow's skull looks out from the red banner in *The U.S.S.R. in the Struggle for Implementation of the Food*



Людмила Маркелова
Lyudmila Markelova

Program. We thought we were the guests at the feast of life, but it seems we are only the leftovers.

In the works of **Lyudmila Markelova**, the washing of linen is metaphorical purification made literal. Stained sheets in the hands of the laundress bear traces of dreadful episodes: menstruation, perhaps defloration, perhaps murder. Here the final judgment as to guilt or innocence, as well as the hope of relief from the burden of labor and consequent purification, lie in the hands of deformed, faceless old women. In *Knots* the artist has rejected the mediation of figurative painting and accepted personal responsibility for a world ruled by oppression. Linen squeezed out by a strong and confident hand is twisted into a ring and tied into a knot, the eternal mandala of woman's fate.

The titles of **Tatyana Petrova's** canvases are a compromise between noun and verb, subject and predicate: *Walking Figures*, *Leave Taking*, *Having a Rest on the Way*. They represent a static moment within the dynamics of a state of motion. The artist paints the phase during which the verb creating has not yet sufficiently materialized in the object for the object to receive a name, the phase during which the name has not yet settled on its

Паразитизм и потребительство, бездарный перевод энергии в отбросы, загрязнение среды для женщины представляются прямой угрозой ее собственной природе. "Экологическое" искусство Илоны Гансовской - это защита прежде всего своего внутреннего мира, куда принят и камень на пустынном берегу, и лошадь, и полузатопленная поруганная колокольня. В этом мире исторические катаклизмы сменяют друг друга с той же неизбежностью, с какой выпадают и сменяются новыми кошачьи усы, и по сравнению с их обновлением социально-политическая новация - это ничто. Цельность, нетронутость этого мира охраняется так, как охраняется холодная небесно-голубая гармония девственности. Страсть - мясник. Коровий череп глядит на нас с красного знамени ("СССР в борьбе за Продовольственную программу"). Мы лишь обеды на Пиршестве Жизни, а мы-то думали, что это мы пируем.

Поруганная чистота восстанавливается в буквальном понимании стиркой белья на полотнах Людмилы Маркеловой. Страшная простыня в руках у прачек, след свершившегося насилия - то ли покров первой брачной ночи, то ли знак наступления женской зрелости, то ли каинова печать... Суд и судьба, вина и невинность в руках этих корявых, безликих старух, в них же и - как моление о Чаше - надежда, на то, что кто-то другой (другая) примет на себя труд Очищения. Маркеловский триптих "Узлы", в котором художница преодолевает посредничество фигуратива, - это признание личной ответственности в мире предельной несвободы, это скрученная в кольцо, сплетенная в неразрешимый узел, выжатая уверенной и сильной рукой мандала женской судьбы.

Названия работ Татьяны Петровой - "Идущие", "Уходящий", "Отдых в пути" - компромисс имени и предиката, момент статичности в непрерывном движении, динамика состояния. Художница пишет состояние "до" - "до жизни, до судьбы", когда творя-

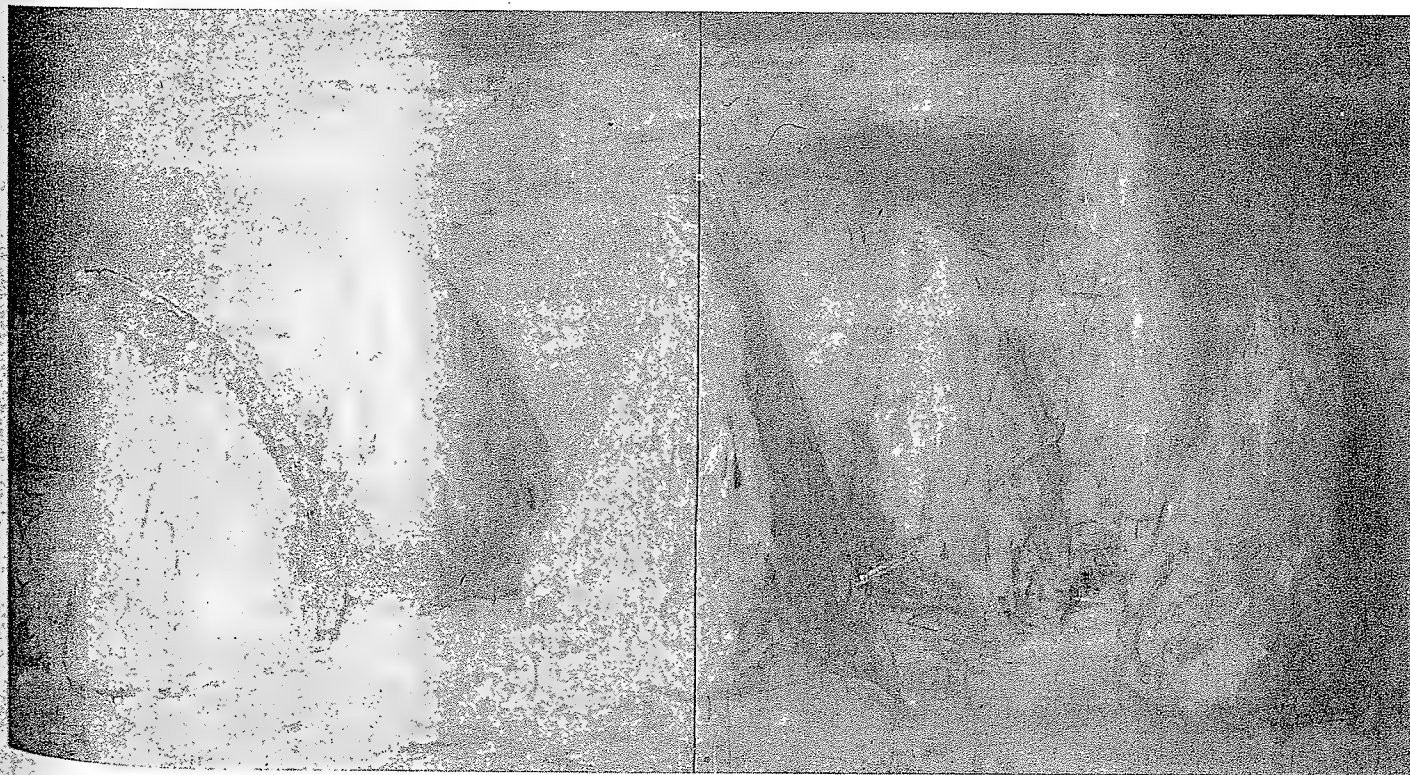
ший глагол еще не настолько воплотился в вещь, чтобы назвать ее именем, имя же еще не устоялось, не заостенел категориальный скелет обозначаемого. Повернутые к зрителю спиной, неясные фигуры отмечают лишь исходную точку и общее направление пути - направление от "здесь и сейчас". Вот уплывает за край холста сидящая на спине Быка Европа. Мы не видим ее лица, почти не отличимы от фона ее одежды - ей еще только предстоит обрести плоть, черты и краски, когда она выйдет за пределы картины в пространство мифа. Медлят в пути пока бесплотные сидящие фигуры - заготовки будущих сюжетов других художников, которым предстоит проследить их путь, пока он не завершится тупиком - неважно, счастливым ли объятием, или непродолимой каменной стеной. А пока что Гретхен просит о продлении мгновенья, об отсрочке своего часа.

Тема времени возникает и у Наталии Турновой. Это фальсифицированное, навязанное идеологической диктатурой время - История. Тоталитарное подавление концептуализируется в мужском лице, в стереотипном историческом образе. Политический

categorical carcass. Backs to the viewer, the indistinct figures mark only the starting point and the general direction of the movement away from the here and now. Europa sits on the back of the bull swimming toward the edge of the canvas; we cannot see her face, and her figure is barely discernible. She will get her flesh, features, and colors only when she has gone out of the picture and into the space of myth. In another work, incorporeal seated figures pause in their journey. They seem ready to have other artists develop their characters, and these artists will indeed follow them until the personages end up in the blind alley of a happy embrace or against an insurmountable stone wall. Meanwhile [as in Goethe's *Faust*], Gretchen asks to have the moment prolonged, the appointed day postponed.

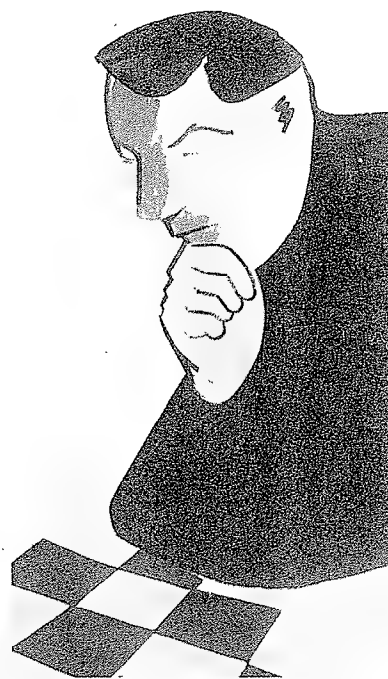
Time is a theme in **Natalya Turnova's** work as well — time falsified and imposed by the ideological dictatorship of history. Totalitarian oppression is conceived as a male face, a stereotypical political persona. The genre of the political portrait is here revised; its decorative function as a symbol of totalitarian bureaucracy is deconstructed through the festive brightness of the colors. Turnova refers to her caricatures as self-portraits. The primitivism of her works has the simplicity of narcissist dogma. Here are granddaddy Lenin with a good-natured smile on his lips, the brilliant strategist Voroshilov playing chess, and Ryazhsky (who on earth is he, we try to recall) wearing his military gear and a little five-cornered star painted on his cheek, just the

Татьяна Петрова
Tatyana Petrova



way preschool-age boys identify Soviet tanks when playing war. Evil assumes a surprisingly dull appearance, the unpretentiousness of absolute power that comes from everywhere and nowhere.

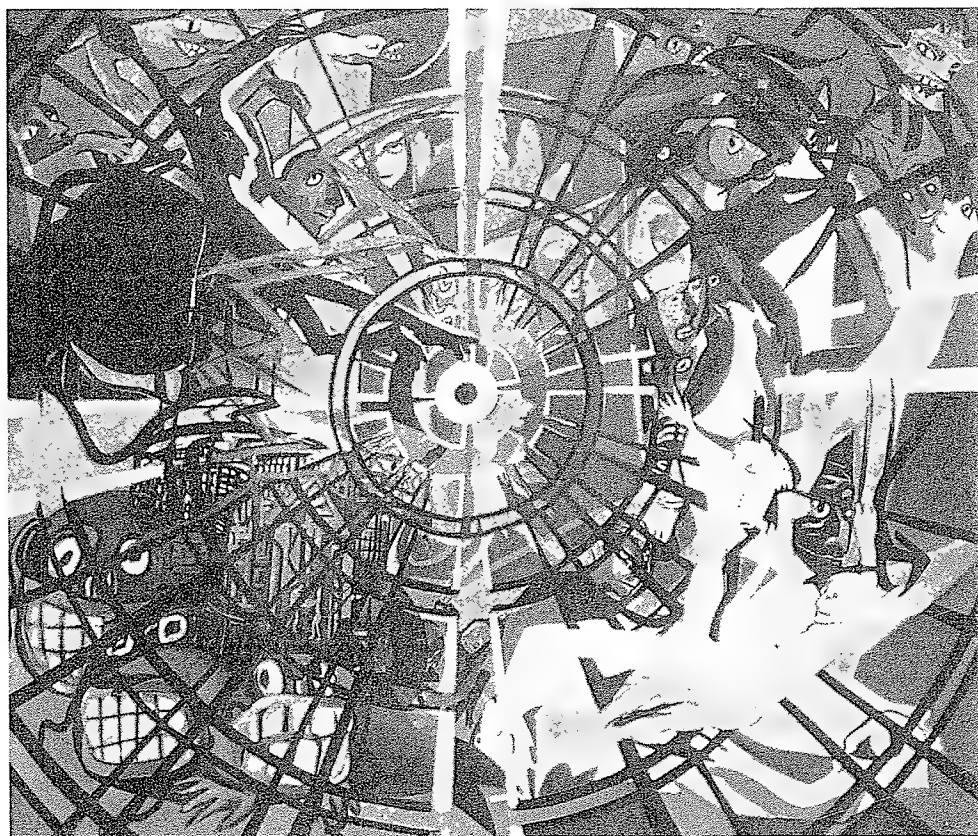
In her deconstruction of power the woman artist does not confine herself to political icons. **Natalya Kamenetskaya** investigates its astral archetypes. In her work, carnival, mirror, labyrinth, and Tower of Babel are occult folklore, a collection of symbols of delusion, an ideography of crooked paths. Dead metaphors of the Holy Word, they conjure their eternal witchcraft, generating still more ersatz worlds, still new gray spaces, and populating them with evil spirits that mock humanity's favored subjects — love, childbirth, friendship, faithfulness. In Kamenetskaya's *Battle Between Angels and Giants* the right side and the wrong are equally dangerous and wicked; as they reflect each other, they symmetrically redouble. It is a transformation that occurs on a regular basis: from the luminous way into *The Luminous Way* (a classic of Socialist Realist filmmaking) and on into *Cendero Luminoso*. The symbol produces new and deadly creatures; it bursts at the seams and writhes with inhuman pressure from within, and the Virgin with her babe in arms flees from the kingdom of Herod.



Наталья Турнова
Natalya Turnova

Наталья Каменецкая
Natalya Kamenetskaya

1 See Alla Yefimov's alternate translation of this same text in "Text-Veiled Art from Leningrad" elsewhere in this issue. ■



портрет пересматривается как жанр, его функция украшательного элемента при канцелярском тоталитаризме деконструируется в праздничной декоративности живописного полотна. Турнова иногда называет свои карикатуры автопортретами. Примитивизм в ее работах — это убожество догмы, занятой самолюбованием. Вот дедушка Ленин с добродушной улыбкой на устах, вот великий стратег Ворошилов играет в шахматы, вот Ряжский (кто он такой, мучительно вспоминаем мы) в босвой раскраске, с пятиконечной звездочкой на щеке — так мальчики детсадовского возраста помечают "наши" танки, изображая войну... Обыденность, милая семейственность политического имиджа — оказывается, не только мы, зрители, но и сам изображаемый принимает его за чистую монету. В удивительно тупом облике выступает здесь Зло. Это предельная откровенность абсолютной власти, которая повсюду — и ниоткуда.

Деконструируя власть, женщина не ограничивается политическим иконостасом. Наталия Каменецкая исследует ее астральный архетип. Карнавал, Зеркало, Лабиринт, Вавилонская башня — это оккультный фольклор, собрание символов заблуждения, идеография кривых путей. Омертвевшие метафоры божественного Слова, они бесконечно творят свои навьи чары, порождают все новые и новые эрзац-миры, все новые серые пространства, густо населяют их нечистью, которая глумливо инсценирует любимые сюжеты человечества — любовь, рождение, дружбу, верность. В "Битве между Ангелами и Великанами" обе стороны — и правая, и левая — одинаково опасны и злобны, взаимно отражаются друг в друге, симметрично двоятся. Закономерность превращения: Светлый Путь — "Светлый путь" — "Sendero luminoso". Наплодив астральной дряни, символ трещит по швам и корежится от чудовищного давления изнутри, и бежит из царства Ирода Мария с младенцем на руках... ■

ТЕКСТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

"Мужчина не может быть
свободен до тех пор, пока не
освобождена женщина"

(Цзэдун)

Можно ли говорить о выставке женского искусства, если на ней не представлены работы мужчин? Присутствие мужчин на "женской выставке" вуалируется тремя поворотами сокрывания:

- количественным (мужское представительство минимально)
- именным (работы не подписаны мужскими именами)
- тематическим (изображаемое так или иначе связано с темой пола).

Через растожествление художникам предоставлена возможность, не прибегая к мимикрии или мимесису, войти в процесс становления женщиной.

Характер выставки, представляющей женское творчество в Ленинграде, определяется материалом — ТЕКСТИЛЕМ. Текстиль традиционно считается искусством, предназначенным для женщин. Парки, прядущие нить Судьбы, может быть, являются наиболее загадочными и, вместе с тем, наиболее притягательными образами текстильщиц.

"Материальная культура" Ленинграда имеет также и богатую отечественную традицию: от контррельефов Татлина до росписей по ткани Любови Поповой. Кроме того, "материальное" так и не получило в нашей стране эквивалента, равноценного ткани, остающейся по сути единственным товаром-продуктом обмена.

Ткань одновременно является и не является произведением искусства. В отличие от картины, холста, прячущегося под слоями краски, она рукотворна и естественна в своем продолжении человеческого тела (будь то одежда или часть домашнего интерьера). Ткань прозрачна и искренна. Произведение (картина) вещественно в своей претензии на нематериальность. Ткань — материя, обладающая смысловой и реальной

Dealing with Gender: Two Shows

Olesya Turkina & Victor Mazin, curators

Олеся ТУРКИНА, Виктор МАЗИН

Text-Veiled Art from Leningrad

*"Men cannot be free until women are
liberated."*

Mao Tse-Tung

Do we speak of an exhibition being devoted to women's art if it does not include any works by men? The presence of men at this "women's exhibition" is veiled by three levels of concealment: the qualitative (men's work is represented minimally); the nominal (works are not signed with male names); and the thematic (images are in some way relevant to gender issues). Such disguises give men the opportunity to experience the process of becoming a woman without having to rely on mimicry or mimesis.

The character of the exhibition, which

represents the work of women artists in Leningrad, is defined by material, that is, textile. Weaving is traditionally considered to be a woman's art. The Parkas spinning the thread of Fate provide perhaps the most mysterious and the most appealing image of textile workers. The "material culture" of Leningrad also evokes a rich national tradition that ranges from Tatlin's counterreliefs to Lyubov Popova's textile paintings. Besides, in our country the "material" still has no equivalent in value to fabric, which remains a consumer product, an object of exchange.

Fabric is and yet is not a work of art. In contrast to a painting — a canvas hidden under layers of paint — it is a tangible, natural continuation of the human body, whether as clothing or part of a domestic interior. Fabric is transparent and sincere. While a work of art — let us say a painting — aspires to immateriality, fabric is material that exhibits both a semantic and a real transparency: a veil.

A veil, being a feminine garment, creates a field of tension between the eye and the object being looked at. One can say that a veil disperses the phallogocentric (male) gaze, turning a woman into a misty object of desire. Sometimes it is a man who hides under the veil, which is how the use of a material atypical for men's art can fool a viewer. Textile is a man's chador. *Text-il* and *text-elle* are interwoven into the heterogeneous fabric of this exhibition and acquire new meanings in its context. Voilà the exhibition's subtext.

Clever Little Hands

*The text is mine. (V.M.)
The project is ours.
(O.T. & V.M.)
The curator is Olesya.
The \$\$ sponsor is Mustafa.
Where: Leningrad,
a certain mansion
(once a brothel,
now the Club Mayak).
When: 1990.05.17
(Olesya's birthday).*

Clever Little Hands is the last in a three-part cycle of exhibitions dealing with gender. The gender differences of the first exhibition (*Woman in Art*, Leningrad) disappeared under the chador of the second (*Text-Veiled Art from Leningrad*, Moscow) and finally dissolved in the anonymity of the third (*Clever Little Hands*, Leningrad). The anonymity allows us to

прозрачностью: вуаль.

Вуаль, являясь предметом женского туалета, создает пространство натяжения между глазом и объектом наблюдения. Можно сказать, что вуаль рассеивает фаллоцентрический (мужской) взгляд на женщину, превращая ее в "смутный объект желания". Иногда под вуалью скрывается мужчина. Так использование якобы несвойственного мужскому творчеству материала может обмануть наблюдателя. ТЕКСТИЛЬ — ПАРАНДЖА ДЛЯ МУЖЧИНЫ. Текст-*il* и Текст-*elle* сплетаются в гетерогенную ткань экспозиции, обретая новые значения в контексте выставки.

Voilà.

"УМЕЛЫЕ РУЧКИ"

*Ира, привет!
Дико тороплюсь, поэтому
no comment:
Текст — мой (В.М.)
Проект — наш (О.Т.+В.М.)
Организация — Олеси (О.Т.)
Соц. обслуживание
(\$сионсор) — Мустафа
Место проведения —
Ленинград, некий Особняк
(б. публичный дом, ныне
клуб "Маяк")
Время — 17.05.90
(День Рождения Олеси)
Целуем, Олесья & Витя*

УМЕЛЫЕ РУЧКИ замыкают троичный цикл выставок, обращенных к полу. Половые различия первой выставки ("Женщина в искусстве". Ленинград) сокрылись под паранджой второй ("Текстуальное искусство Ленинграда". Москва) и, наконец, стираются в анонимности третьей ("УМЕЛЫЕ РУЧКИ", Ленинград). Анонимный характер позволяет декоммерциализировать отношение к Имени, Полу, Объекту. Присвоение больше невозможно. УМЕЛЫЕ РУЧКИ делают собственно произведение искусства; они без идеологического посредника порождают мир объектов.

Рождая произведение искусства, они дают жизнь человеку: человек - продукт искусства. Homo habilis contra Homo sapiens.

УМЕЛЫЕ РУЧКИ отдаются искусству. Руки целиком ответственны за сделанное в отчуждающем процессе производства (ready-made) и за анархически спонтанные жесты художников, вызывающих к жизни "не-произведения искусства" (tachisme).

"УМЕЛЫЕ РУЧКИ" - тотальная материализация идеи искусства, перевод его в область тактильного. Осязаем и образующий контекст ready-made дворца, осязаемы и помещенные в нем произведения. Осязательность возбуждает. Руки Лесбоса и руки, осязающие объект (искусства). Интенцией произведения-акта оказывается не объект желания, но желание как таковое.

УМЕЛЫЕ РУЧКИ протягиваются друг к другу: Она + Она. Идеальность некоммерческих отношений в искусственном обмене стирается в самоидентичности жеста. Любовь к искусству не требует ответа: Я предлагаю вам руку и Я прошу вашей руки.

УМЕЛЫЕ РУЧКИ высвобождают объект, оставляя за собой желание. Объекты искусства ускользают из-под власти обожествляющего - желающего. Продукты обмена (предметы искусства и/или женщины) начинают взаимодействовать (предмет - предмет, женщина - женщина) без посредства направленного на них глаза-жаждущего: дефетишизация. Предмет отражается в предмете как женщина отражается в женщине. Место экономики сбережения - сохранения фаллоса - занимает экономика тотального расхода. Нехватка - отсутствие фаллоса - компенсируется мануальностью.

"УМЕЛЫЕ РУЧКИ" отстраняются от привилегированных отношений (симметричных: мужчина + мужчина, асимметричных: мужчина + женщина). Неперархические лесбийские отношения отрицают принудительное существование и измену своему полу. С Тобой как с Собой. Не Я хочу любить тебя. Но Я люблю. Твое рождение. Руфь. ■

decommercialize the relationships among Name, Gender, and Object. Appropriation is no longer possible. Here there are no labels. In the previous exhibitions everything was ciphered into pseudonyms, all men castrated themselves with female names, and now there are no names at all. The death of the author has arrived, and it is now impossible to determine the artist's gender. Everyone is saying that all of us are lesbians, one way or another, regardless of gender, age, or character.

Clever hands make the work of art; they give birth to the world of objects without ideological mediation. In creating works of art they give life to humans. The human being is a product of art. *Homo habilis contra Homo sapiens*.

Clever hands are fully responsible for the result of the alienated process of production (the readymade) as well as for the anarchic, spontaneous gestures of artists who generate nonart objects (tachisme).

Clever Little Hands is the total materialization of the idea of art, its transposition into the sphere of the tactile. The readymade palace context is sensual, tactile, and the objects placed within it are sensual as well. Palpability is arousing: the hands of Lesbos and the hands that feel the object (of art). It is not the object of desire but desire itself that turns out to be the intention of a creative act.

Clever hands are extended toward each other: she + she. The ideal of noncommercial relations of artificial exchange is dissolved in the reality of gesture. The love of art demands no answer. I offer you my hand and I ask you for yours.

Clever hands liberate the object, leaving only the desire. Objects of art evade the power of the one who deifies/desires. Products of exchange (works of art and/or women) begin to interact (object to object, woman to woman) without the mediation of the desiring eye: defetishization. An object is reflected in another object as a woman is reflected in another woman. The place of economy/parsimony/preservation-of-the-phallus is now occupied by the economy of total expenditure. Shortages — the lack of phallus — are compensated by manuality.

Clever Little Hands disengage themselves from privileged relations: symmetrical, as in man + man, and asymmetrical, as in man + woman. Nonhierarchical lesbian relations reject social constraints and betrayal of gender. With You as with Myself. Not "I want to love you" but "I love you." The birth of You. Ruth. ■

Woman Worker

Yelena Selina

«РАБОТНИЦА»

Елена СЕЛИНА

In September 1990 an all-woman exhibition, *The Working Woman*, opened in Moscow, the first self-proclamation by a group dedicated to women's issues and one of the **first** exhibitions based on **feminist** discourse to emerge from **Moscow** conceptualism. Participants included Anna **Alchuk**, Yelena **Elagina**, Sabina **Hensgem**, Vera **Khlebnikova**, Maria **Konstantinova**, Irina **Nakhova**, and Alona **Shakhovskaya**.

Specific to contemporary Russian feminist discourse is women's desire for cooperation and acceptance rather than radical separatism. Perhaps the deeply-rooted Russian patriarchal tradition which prescribes a clear place for women within the family structure, is responsible for this tendency. The rise of feminism during the 1920s and 1930s, and the resulting ideological pressure to equally weight the feminine and the masculine, was oriented toward women's liberation, which in

В сентябре 1990 года в Москве состоялось открытие выставки "Работница". Среди ее участниц-Ирина Нахова, Елена Елагина, Мария Константинова, Вера Хлебникова, Анна Альчук, Сабина Хэнсгем и Алена Шаховская. Выставка одновременно и арт-жест и репрезентация группы, планирующей провести ряд акций, посвященных "женской" проблематике. "Работница" — первое выступление, актуализирующее феминистский дискурс внутри московского концептуализма. Специфика местного феминизма не столько в желании доминировать, сколько в стремлении сотрудничать, что, возможно, связано с русской патриархальной традицией, согласно которой женщине было определено четкое место во внутренней семейной иерархии. Феминистский запал 20-30-х годов, с последующей идеологической работой в направлении уравнивания мужского и женского не столько привели к гипотетическому освобождению женщины, сколько погрузили ее в глубокую бездну ежедневно подавляемого "Я". К традиционной, генетически обусловленной доминанте патриархального стиля русской жизни добавилось давление социума, провоцирующего ее на активную самостоятельную деятельность, что породило внутренний конфликт между национальной органикой и навязываемой идеологией.

Выставка "Работница" — своего рода исследование современного состояния этого феномена. Ее безыскусная персонажность, отсутствие единой сюжетной линии выявляют специфику местного контекста. К несомненным удачам выставки относится ее название,

позволяющее объединить некий пластический деструктив, полифонию индивидуальных проявлений, с одной стороны, и с другой — определяющее характер исследования: работу с идеологическими клише, социумом. Московский концептуализм, в лице представителей мужского пола, работал на периферии советского культурного пространства. Участницы выставки исследуют периферию этой периферии, где располагаются сугубо женские фантомы социалистического сознания. Пропуская их через себя отчасти отождествляясь с ними, они выступают своего рода медиумами советской реальности. Контаминация личного творческого "Я" и материала исследования работает на выявление местных коллективных комплексов.

Анна Альчук актуализирует традиционную "кухонную" тематику: *kinder, küchen, kirche* — по-советски. Социум, подавляя присущую женской природе эротичность, переакцентирует ее с объекта на процесс, иными словами, мужчина в женском сознании вытесняется упорной борьбой за каждодневное насыщение. Возникает фетишизация одного из инструментов этой борьбы, где в "конце туннеля" мерцает слабо выраженный фаллический отросток, теряющий свою актуальность благодаря погружению в сам процесс. Объектам М.Константиновой, представленным на выставке, также присуще смещение акцентов. Ее эротика проецируется на идеологическое, причем последнее переживается как глубоко интимный акт полного подчинения и слияния с объектом "вожделения". Прекрасное Е.Елагиной читается как голубая мечта "гомо советикус" женского

practice turned out to be, only hypothetical. This period plunged women into an abyss in which their sense of self was suppressed daily. To the pressures of the patriarchal style of Russian life was added another kind of pressure: a social pressure elevated by Soviet ideology to the status of an ideal, requiring of women the independence and ability to support themselves and their families. An exalted image of the hard-working, androgynous woman became the symbol of liberation, fostering a conflict between the demands of national tradition and the realities of social life.

For over a decade, working on the periphery of Soviet cultural life, Moscow conceptualist artists (predominantly men) have been exploring the crippling legacy of Soviet-style socialist consciousness. *The Working Woman* participants are working on the periphery of this periphery, the margins of these margins — tiptoeing in the space where the specifically feminine phantoms of socialist consciousness dwell. Working through these phantoms and partially identifying with them, the artists function as the "mediums" of contemporary Soviet life.

The exhibition is an exploration of the inner conflicts experienced by contemporary Russian women, and its title successfully brings out the duality of their concerns. *The Working Woman* reflects, on the one hand, the striving for individuality and independent expression, and evokes, on the other hand, the ideological cliché that historically turned this striving into the very means of women's oppression. Thus the title refers to a collective complex of sorts, the symptom of which is the unshakable feeling that the personal, creative "I" has been ideologically contaminated. Each artist approaches this phenomenon in her own way.

Anna Alchuk renders traditional "kitchen" subjects — *kinder, küchen, kirche* — in a Soviet fashion. For Alchuk, everyday life suppresses women's sexuality and deflects it from the male love object to the process of the daily procurement of food, from sexual satisfaction to the permanent struggle for nourishment. This idea of the social deflection of female erotic energy is also present in the work of Maria Konstantinova. Here ideology becomes the object of desire and is imagined as an intimate act of complete and abandoned union. Yelena Elagina explores a different object of desire — the domestic comfort ever unattainable for a female *homo soveticus*.

Irina Nakhova's installation is based on the game of "secrets" that is so popular among the girl children of Moscow. In both spring and fall they bury all sorts of brightly colored candy wrappers in the earth, cover them with pieces of glass, and then search for the caches that others have buried — their secrets. The principle of Nakhova's installation is similar. She has placed the paintings of Alona Shakhovskaya inside plexiglas boxes, covered them with glass, and strewn soil over them. As viewers look for the paintings and thus uncover the secrets, they are brought back to memories of their own childhoods. Though a parody, the installation is lyrical as well. In the context of the exhibition, Shakhovskaya's voluntary sacrifice of her work can be interpreted as an allegory of the Russian female consciousness — submissive, self-denigrating, and self-sacrificing.

Vera Khlebnikova collages the print from old newspapers as if weaving lace, but behind the textual delicacy of the collages lies a harsh fable, since her raw material is time and history. This series walks the border between historical research and a purely decorative use of text, and successfully evokes the enigma of a Soviet ideology that managed to combine totalitarian strictness with aesthetic self-containment.

Although Sabina Hensgem can hardly be called a native Moscow artist, her work fits well into the context of this exhibition. Her piece is based on a play on the word Sophia, which refers both to the name of a Moscow restaurant and to the female personification of wisdom. In the oscillation of meanings the sacred is brought down to the level of the profane, and the everyday takes on the glow of grand symbolism.

The participant-planners of *The Working Woman* are to be congratulated for this beginning, and we await their upcoming interventions. ■

**... a different
object of desire —
the domestic
comfort ever
unattainable for
a female *homo
soveticus*."**

пола: желанный финиш, символ благоустроенного быта. Конкретная реальность, переведенная в высокий регистр как бы фиксирует навязчивый фантом. Е.Елагина, эстетизируя текст, дает сжатую формулу одного из актуальных аспектов коллективного бессознательного. С коллективным бессознательным работает и Ирина Нахова. Ее инсталляция лирично пародийна. Практически все московские девочки проходят через увлечение игрой в "секрет": весной и осенью они закапывают в землю разноцветные фантики, накрывают их стеклом, потом ищут. Инсталляция Наховой построена по сходному принципу: в сколоченные из оргалита ящики она поместила картины А.Шаховской, накрыла их стеклом и засыпала землей. Зритель, пришедший на выставку, раскапывая "секрет" и тем самым участвуя в процессе, погружается в детство. Пародийность инсталляции тесно связана с ее лирикой, ибо ее можно прочитать и как "обнажение" археологической природы концептуального метода. В контексте выставки добровольное "жертвование" А.Шаховской прочитывается архетипом русского женского сознания: подчинения, самопожертвования. Газетные вариации Веры Хлебниковой напоминают процесс плетения кружев. Однако за их видимой нежностью стоит жесткая фабула: материал Хлебниковой — время, история. Ее газетные серии существуют на тонкой грани между исследованием смысла и декоративным использованием текста, что адекватно тоталитарной жесткости советской идеологии с ее почти художественной самодостаточностью. "Работница" отчасти интернациональна: Сабина Хэнсгем с большой натяжкой может считаться московской художницей. Вместе с тем ее работа органично включается в контекст выставки. Она строится на переменной игре смыслов: "София" — как московский ресторан и как явление Айя-Софии, современного воплощения символа Премудрости. Мерцание смыслов дискредитирует серьезность и возводит обыденность в особую значимость.

Выставка "Работница" — первая в ряду акций, предполагаемых участницами. Их можно поздравить с началом и ждать следующих арт-жестов. ■

Когда я думаю о том, откуда она такая, Александра [Корсакова] взялась, и что она для меня значит, я всегда вспоминаю ее серию рисунков по Достоевскому - для меня это ее непревзойденная вершина. После ее смерти я забрала фотографии этих рисунков себе - чтобы всегда иметь их перед глазами. После всех тех кошмаров, которые она посмертно мне подарила - это то единственное, что не даст мне разочароваться. Кем она была для меня? Сперва кумиром, потом пришла критичность, доходившая чуть ли не до ненависти, потом просто интерес.

Любовь к ней давно прошла, потом было чувство долга, жальдость и - ожидание и надежда, что может быть, этот взлет повторится - ведь человек она настолько талантливый, может быть, еще что-то сможет... А вот какой я ее любила - такой вы ее уже не видали... Вот той - периода ее конуры на Большой Молчановке. Тогда она была бедна, и я помогала бы ей, если бы она продолжала такой быть, всегда. Помогала бы ей в ее нищете куда с большей охотой, чем с нынешней. Черт всем этим шутил. Впрочем, я отличаюсь тем же, что и у нее мелькало - крайним подростковым максимализмом. А вообще мы с ней очень разные. Схожи мы с ней разве что тяготением к тому, что сейчас называют заспекулированным словом - "духовное".

Очень трудно судить о ней, потому что она ухитрилась сделать тайну - к сожалению, некрасивую, безобразную - из своей смерти и тайну просто путаную из начала своей художественной жизни. Из того, что она делала в 20-е годы ничего не сохранилось. А работы 30-х я видела, они талантливы. Они очень талантливы, но вот острой индивидуальности, как в последние годы, в них не было.

Она много делала книжной графики. Стихи Антала Гидаша, всякие такие революционные штучки. Революционные, публицистические. Я у нее видела какие-то газетные вырезки с рисунками памятных мест. Очень-

The Revolt of the Daughters

A Personal Recollection of Aleksandra Korsakova
As Told to Irina Sandemirskaya by Olga Petrochuk

Editor's note: Olga Petrochuk, a Moscow art historian, was a personal friend of Korsakova's for several decades. Elsewhere in this issue are biographical notes and a transcription of a conversation among Korsakova, Sandemirskaya, and Petrochuk that took place in Moscow in the spring of 1990. The following translation has been edited for the sake of both conciseness and clarity; the Russian version includes, among other things, more discussion of film and of Conrad von Veidt. We have tried to preserve the sense of Petrochuk's exuberance and of her (as well as, of course, Korsakova's) involvement in the art world of Moscow during the earlier years of this century.

When I try to understand what Aleksandra Korsakova's origins were and what she means to me, I always recall her drawings based on Dostoyevsky, which are to my mind her pinnacle. After she died I took pictures of these



Александра Корсакова
Aleksandra Korsakova, Rodion
Raskolnikov from Dostoyevsky's
Crime and Punishment, pencil on
paper, 60x48 cm., 1970s.

очень точные такие. Не скажу, что фотографические, потому что слишком тонко, просто очень точные натурные зарисовки. С интерьерами и так далее. А вот тогда же, в тридцатые, за исключением своего рисованного дневника, который мне всегда был очень интересен, она еще пыталась иллюстрировать - да какие вещи: "Отелло" Шекспира, например. Но это было нехорошо, это было совершенно не найдено. Тогда она не нашла еще. Видимо, ей надо было пережить, во-первых, тяжкую жизнь с Татлиным и, во-вторых, войну, чтобы в ней что-то пробудилось. Может быть она делала после этого более изысканные вещи, но более глубоких, чем Достоевский цикл, она, конечно, уже не смогла сделать. Такое, действительно, однажды бывает.

И в театре она работала. Только, по-моему, не в это время. Она как раз в театре начала работать после знакомства с Татлиным. После 40-го года. Может быть, немного раньше - мне это точно не известно. Декорации, костю-

мы. По-моему, это были главным образом заказные работы, причем в достаточно дрсмучий период. Вот "Глубокая разведка" Александра Крона, например. Татлин - декорации. Она - эскизы костюмов.

Я думаю, что это оттого, что всякий художник развивается медленно, а у женщины это осложняется тем, что невероятно тяжело - и кому как не вам знать, как это тяжело - увязывать творчество с семьей даже самой лучшей и самой прекрасной. У меня самой эти попытки семейственности разваливались, и главным образом по этой причине. Потому что сил у нашего брата непременно не достает на всех. Обязательно что-нибудь идет наперекос.

Так вот, когда я думаю о том, откуда у нее что пошло, я вспоминаю старое немецкое экспрессионистское кино, актера Конрада Фейдта.

Немецкие интеллигенты того времени помешались на Достоевском и признавали даже самые слабые места его "Дневника писателя", например, о русском народе как народе-богоносце. В 20-е годы, наоборот, немецкое экспрессионистское кино, фильмы с Конрадом Фейдтом, в свою очередь, покорило Россию. Все эти дома, эти подъезды, эти улицы и даже эти лица, эти манеры и эти привычки - это все было вполне достоевщиной, но только в другом искусстве. В кино это было новым жанром, это было новое искусство. В России 20-х годов невозможно было делать ничего в этом роде, а в Германии еще можно было. В 33-м году это кончилось.

Фильмов с Фейдтом, где он играл Ивана Грозного, Паганини, начиная с пресловутого "Кабинета Кали-Гари", который не лучший его фильм и не лучшая его роль, было огромное количество - гораздо больше, чем с Мери Пикфорд и Дугласом Фэрбенксом. И удивительно, что наши комсомолки явно предпочитали его, когда в Европе и Америке уже были какие-то глупости насчет женоподобного Рудольфо Валентино. А наши любили этого отри-

цательного, очень сложного героя. И надо было обладать уж очень большой гениальностью, чтобы заставить любить не положительных героев, а именно отрицательных.

Вот этот самый гипнотизм - не поддельный, природный.

После 33-года - после того, как он в Голливуде сделал фильм о Распутине - Фейдт поехал в Англию играть еврея Зюсса.

Именно в этом фильме она впоследствии узнала свою любимую татлинскую башню.

И она узнала ее в виселице, на которой в фильме казнят Зюсса. Это была та самая конструкция, после просмотра я ей достаточно подробно ее описала. Забыть эту виселицу невозможно и невозможно забыть, как она утыкается по диагонали в небо. Небо черное, ночью и идет снег - то ли снег, то ли звезды падают - не разберешь, и вот эта дикая диагональ, и по ней ползет клетка с Зюссом. И я все думала, как же он будет кричать это свое "адо-нан". Мне казалось, что безумно красиво, как он иногда мог, но оказалось - ничего подобного, голосом натурально удушаемого. Очень-очень натурально, на грани...

А в 28-м году началась, наоборот, вторая волна эмиграции, высылка Михаила Чехова, вообще вторая волна гонений на культуру под лозунгом "Долой буржуазный хлам". И вот под этим лозунгом большинство фильмов Фейдта и сгнило в Госфильмофонде.

А после войны у нас появились его звуковые фильмы, снабженные русскими субтитрами. Они были предназначены нам, специально подарены англичанами с целой пачкой других картин. Чуть ли не самолично Усатому это все было показано. И вот эти вещи были перечеркнуты и запрещены для показа.

И мое увлечение им - в свое время оно мне много дало и для рисования, и для писания.

По-моему, то, что ее первый муж Шихман научил Александру смотреть эти фильмы, - я думаю, что Шихман в первую голову научил - это ее удержало от окончательной дегуманизации.

drawings, and I always have them before my eyes — after the nightmarish experiences she caused me following her death, they're the only thing preventing me from being utterly disappointed in her.

What was she for me? At first I worshipped her. Then there emerged a critical attitude, at times bordering on hatred. In the end I was just interested. My love for her was gone long ago. After that I had feelings of duty, of pity, and always of expectation and hope that perhaps she could soar again — for she was so gifted, she could still do something.

You came too late to see her as the person I loved, the person of the period when she lived in a cramped hovel in the old Moscow street Bolshaya Molchanovka. She was poor then, and I would have continued to help her eagerly if she had remained so. But the Devil had a part in all this, although I admit there is something in me that was also present in Korsakova: a sort of extreme, childish maximalism. Basically we were very different; we were similar only in our hunger for what is meant by that profaned word *spirituality*. Art and Faith are not the same thing, but they have a lot in common.

It is very difficult to make a statement about Aleksandra Korsakova, because she managed to shroud herself in mystery. There was an unfortunate, disgraceful scandal surrounding her death and confusion surrounding the beginning of her artistic career. Nothing has survived of what she did in the 1920s. As for her works of the 1930s, I have seen some, and they're skillful but lacking in the individuality she developed in later years. She did a lot of book graphics — poems by Anthal Gidas, all sorts of revolutionary stuff. Once I came across newspaper clippings with her drawings of memorial places of the Revolution. They were extremely precise. I wouldn't call them photographic — they were much better than that, just very accurate, true-to-life sketches of interiors and so on. Apart from her graphic journal, which has always been of great interest to me, she also tried at that time to do illustrations to great works of literature, for instance, Shakespeare's *Othello*. They were no good, but apparently she felt she needed to do them. Korsakova had to survive a hard life with Tatlin as well as survive the war before something creative inside her woke up. Perhaps she did some exquisite things later in life, but she never went any deeper than her Dostoyevsky series. Things like this happen only once in a lifetime. Every artist evolves very slowly, and for a woman it is even more complicated — incredibly hard. Certainly you must know how hard it is to link one's creative

"Korsakova had to survive a hard life with Tatlin as well as survive the war before something creative inside her woke up. Perhaps she did some exquisite things later in life, but she never went any deeper than her Dostoyevsky series."

work with family life. My own attempts to start a family were shattered chiefly for that very reason. You can never have the strength for everything. Something always goes wrong.

When I think of Korsakova I remember the old German expressionist films and the famous actor Conrad von Veidt. German intellectuals developed a craze for Dostoyevsky, and during the 1920s German expressionist films, especially those starring von Veidt, became a craze in Russia. All those houses, entrances, streets — even faces, manners, and habits — were purest Dostoyevsky, but it was a new art. In the Russia of the '20s it was unthinkable to do anything of this kind, but in Germany it was still possible. There it all ended in 1933.

Many films starring Veidt were shown in the U.S.S.R., far more than those with Mary Pickford or Douglas Fairbanks. Veidt played Ivan the Terrible, Paganini — he starred in the famous *Cabinet of Dr. Caligari*, which was neither his best role nor his best film. Women here liked the antihero that he played. It was a case of natural hypnotism. Having starred in a 1933 Hollywood film about Rasputin, Veidt then left for Britain to play Zuss the Jew. It was in this very film that Korsakova later recognized Tatlin's tower in the construction of the gallows on which Zuss was executed. It is impossible to forget the gallows and how they cut diagonally into the black night sky. It is snowing, or maybe it is the stars that are falling down. You can see this dreadful diagonal and beneath it the ascending cage with Zuss in it. And how Veidt cried, "Adonai": the voice of a man being suffocated.

In 1928 a second wave of emigration began in the U.S.S.R., and a new tide of cultural persecution rose up. The motto was "down with bourgeois trash," and under this slogan all films starring Veidt, "the decadent moron, the aristocratic degenerate," were shelved away to rot somewhere in the Gosfilmofond archive. After the war Veidt's talking pictures appeared, furnished with Russian subtitles, a gift from Britain. Reportedly, Stalin himself saw those films, which he then banned.

I'm not a Veidt fanatic myself; it's just that I like true artistry wherever it may be found. It was Korsakova's first husband, Schikhman, who seems to have imparted humaneness to her and who taught her to appreciate Veidt's films. In a manner of speaking, this appreciation is what prevented her from the ultimate dehumanization that came to characterize all our dear avant-garde. Let's look the truth in the face: leftists who understood film-making, like Mayakovsky, used to call Veidt pseudo-psychic. They called pseudo-psychic everything that had anything to do with

**"In 1928 a second wave
of emigration began in
the U.S.S.R., and
a new tide of cultural
persecution rose up."**

Александра Корсакова
Aleksandra Korsakova, *Portrait of
Dostoyevsky*, pencil on paper,
50x30 cm., 1990s.

От той дегуманизации, которая так присуща была всему нашему дорогому авангарду. Надо смотреть правде в глаза. Ведь Фейдта они обзывали — кроме Кулешова, те, кто в кино разбирался, вроде Маяковского — "психоложеством". Психоложеством для них был не только МХАТ — вообще все, в чем была психология. И я не понимаю, каким образом Маяковский мог хвалить Сологуба, например, потому что Сологуб — это тоже психоложество для таких, как Маяковский. А что еще противостояло формалистике и машинерии авангарда? Бог — машина, мы омашинены, природа омашинена, к черту природу, к черту культуру, и к черту человека — квадратики, треугольнички, да здравствуют машины — винтики-шпунтики. Попова-то — помните? Сперва — живое, а потом — винтики и шпунтики на мейерхольдовской сцене. Колесики, конечно, очаровательные, особенно сейчас смотришь — они такие живые. Но это же были первые шаги, а потом появилась мертвечина — сами знаете какая. Потом дело кончилось помесью морга с помойкой. Но первые авангардисты не были помойными, конечно. Они были дизайнеры будь здоров — какие, но ведь природу они разодрали совсем — разделились с природой, то есть с предшествующей культурой. Это потом она любила рассказывать, как Татлин изучал иконописную технику — это все позже пришло, когда ему самому досталось.

А она — Александра — вертелась между "левыми" и "правыми". И она мне рассказывала — хотя, возможно, сгущала краски и меня поддразнивала, — что ученики Федорова — она называла пару фамилий, но поскольку эти фамилии мне незнакомы, они выветрились из моей памяти — работавшие в Румянцевской библиотеке, ужасно, ужасно хотели ее "развивать" — она казалась им такой одухотворенной.

Но она на своих долговязых ногах от них просто бегала. Как несколько позднее бегала от ухаживаний товарища Татлина. Потому что в двадцатые-тридцатые годы они шапочно были знакомы,



psychology. But what else was there that opposed the mechanistic formalism of the avant-garde, which told us that God is a machine, that we have become machines, that nature is a machine, too, so the hell with nature, damn all culture, let humanity be confounded — and long live machines, the screws and the bolts!

You remember Popova. At the beginning she is ever so alive, and at the end, on Meyerhold's stage, she is all screws and wheels, although her wheels were so fascinating, and they still are, they seem alive. But these were the first steps, and later on there was such deadness, such decay. Now we can see how the whole thing ended up like a cross between a morgue and a rubbish dump. Of course the early avant-gardists weren't rubbish at all — they were excellent designers. But they tore nature into pieces and entirely dismembered the old culture. Korsakova liked to tell stories in her later years about how Tatlin studied the techniques of icon painting, which is true, but he did so *after* undergoing his period of persecution. Korsakova herself dangled between the right and the left.

Once Korsakova told me, in an exaggerated way, obviously wanting to tease me, that the pupils of the occult philosopher Nikolai Fyodorov were willing to "develop" her because she seemed so awfully spiritual to them but that she just ran away from them on her lanky legs, the same way she used to escape Tatlin's courting. Tatlin and she had had a nodding acquaintance back in the '20s and '30s, but she didn't care for him and his clumsiness. So, the pupils of Fyodorov did their best to develop her soul.

Our generation — and yours, too — grew up with an enormous yearning for somebody to *teach* us, but we ended up having to dig things up on our own. It was only later that I realized why in my teens I was so eagerly fishing out of the Moscow slums the remnants of the prerevolutionary intelligentsia. These old men and women attracted me more than children my own age! It seemed quite eccentric to me that I at the age of fourteen should share an understanding with someone so ancient — not with Korsakova, who was not so old at that time and whom I came to know much later. No, the people I'm talking about had already died by the time I met her, and they were what remained of the old culture — the culture of humanism, not of the machine. Korsakova never sought such acquaintances. It was the reverse: they were seeking her. And I can imagine a highbrow intellectual taking aim at her with his butterfly net; I envision him as a likeness of Fyodorov and her as a butterfly or a

"You remember Popova. At the beginning she is ever so alive, and at the end, on Meyerhold's stage, she is all screws and wheels, although her wheels were so fascinating, and they still are, they seem alive."

но ей было плевать: ходит какой-то долговязый, у которого руки с ногами в узел перевязываются.

Так вот, федоровцы се всячески духовно развивали. Конечно, она рассказывала это, немного меня дразня. Мы — и наверно вы тоже — мы росли в дикой жажде, чтобы кто-нибудь уму-разуму нас поучил. А мы были полные беспризорники. Мы должны были сами где-то копать, и я, например, только потом себе отдала отчет в том, зачем мне нужно было в мои 16-15-14 лет вылавливать в московских трущобах обломки дореволюционной московской интеллигенции, дворянства, купечества.

Эти старики и старухи тянули меня больше чем сверстники — зачем? Тогда мне казалось, что я это делаю исключительно из духа противоречия, чтобы мне не долдонили взрослые, мол, ты все время со сверстниками. Мне казалось жутко оригинальным, что я, в мои 13 лет, обладаю взаимопониманием с какой-нибудь древней — не с нею, она тогда древней не была, я с ней гораздо позже познакомилась. Я имею в виду как бы ее предшественников, которые поумирали уже тогда, когда я с нею познакомилась. Так вот это были обломки той самой очеловеченной культуры, а не омашиненной. А она не искала подобных знакомств — они за нею сами гонялись. Я так и вижу какой-то дурацкий сачок, который на нее нацеливает какой-нибудь высоколобый интеллектуал, сам похожий на Федорова — а она в виде бабочки или стрекозы, утанцовывает в свою биомеханику — и упархивает. Она ведь занималась биомеханикой и танцевала у самого Голейзовского — правда, в задних рядах, потому что была очень высокая.

Очень трудно теперь судить о том, что она из себя тогда представляла. У нее чудная была привычка, которой большинство женщин лишены напрочь — вообще о своей жизни очень мало рассказывать. Это здорово, очень трудно и почти невозможно. Я, во всяком случае, так не могу. Как большинство нашей сестры, правда ведь? А она это умела.

В любом случае, я исхожу из ее рассказов и из фотографий, которые показывала ее племянница после ее похорон и которые, по ее словам, отец Александры сделал, когда ей было 17-18 лет. Я ждала, что увижу на них вторую Юлию Солнцева, или Тамару Макарову - она сама говорила, что в молодости в ней находили сходство с ними. Но она на этих фотографиях оказалась несколько грубее. Жеманней, согласно моде того времени - я имею в виду моду пред-двадцатых, потому что впоследствии мода уже не была жеманной. Я как раз думала, что она была девчонкой довольно легкомысленной когда-то - в первых, она сама рассказывала, а во-вторых, тот эпизод, как она от этих федоровцев бегала. Затем, она - может быть, это тоже было преувеличение - но она говорила, что Достоевского она впервые прочла только после 40 лет.

Она говорила, что всегда была вечной девчонкой в душе. И то, что касается "вечной девчонки" - это мне лично тоже сродни. Я не думаю, что она была также инфантильна, как я. Когда мне было около двадцати лет, меня принимали чуть ли не за тринадцатилетнюю и так далее. И я сделала все, чтобы по возможности prolongить свое детство, и не жалею об этом. Не до такой степени, но какая-то инфантильность в ней тоже была. И дело было вот в чем. Она очень рано - в буквальном смысле, а не в душевном, и не в более высоком - утратила невинность. Это произошло где-то между четырнадцатью и шестнадцатью. Начиная с четырнадцати лет, она вертелась за кулисами театров - сначала провинциальных, потом столичных, будучи в то же время даже чисто физически достаточно инфантильной. Она вела суетную взрослую жизнь с целым хвостом поклонников. Кстати, по-моему, она была страшно холодный человек по отношению к этому самому мужскому полу - с годами еще более или менее жалостливой, а в молодости еще и безжалостной абсолютно. И они в какой-то степени были сами в этом виноваты. И затем. У нее никогда не было собст-

**"Starting at age fourteen
she was hanging around
the theater, leading
a grown-up life with a
retinue of admirers, even
though she was a mere
child, even physically.
I suspect that she was
absolutely cool and rather
cruel toward men."**

dragonfly, dancing away from him into her biomechanics.

Yes, she did biomechanics in her youth. She was even a dancer in Goleyzovsky's company, but she was always placed in the back because she was too tall. It's very hard to judge now what she was like at that time. She had a odd habit, one that most women lack absolutely: she did not like to speak of herself or her life. So I go by what she told me herself and also the photographs taken by her father when she was sixteen or seventeen, which her niece showed me after Korsakova's funeral. I was expecting to see a girl who looked like the '30s film stars Yulia Solntseva or Tamara Makarova, since Korsakova had told me that people used to say she resembled them. In the photographs she looks a bit plain and vulgar — and somewhat mincing, in keeping with the fashion of the early years of the century, because by the 1920s it was no longer fashionable to be mincing or affected. I imagine Aleksandra Korsakova was very unserious and worldly as a girl. She told me once that it was only after the age of forty that she first read Dostoyevsky, and she often said that deep in her heart she remained a little girl, which is very akin to my own feelings. When I was twenty, people mistook me for a thirteen-year-old. I did my best to prolong my childhood, and I've never regretted it.

Well, there was something childish in Korsakova, too, and the reason is that it was so early that she lost her innocence — literally, not in any higher sense. It must have happened when she was something like fourteen or sixteen. Starting at age fourteen she was hanging around the theater, leading a grown-up life with a retinue of admirers, even though she was a mere child, even physically. I suspect that she was absolutely cool and rather cruel toward men. Later in her life she grew softer; in her youth, however, it seems she was pitiless, but they had only themselves to blame for that. Also, she never had children, and these two circumstances combined seem to have created excruciating nostalgia — not so much for having a child of her own but rather for having lost her own childhood too much before the natural time. The little girl of her drawings was not grief about a motherhood that was not to be but rather about her own childhood, which, by the way, was not at all unhappy. She was a spoiled baby. She loved to boast that her ancestors were Old Believers, but she gave up her patriarchal family just the way other silly little talented fools of her generation did.

Korsakova must have realized what she really was when she sprained her foot and had to give up dancing. Her legs had worked too

hard, while her brain had been idle. The enforced end of her career as a dancer helped her become an artist. People — especially women — gain wisdom due to circumstances, you know. Korsakova also worked as a theater designer, which she began to do after she met Tatlin — after 1940, maybe earlier. They did stage design and costumes. I believe this was a job done mainly under orders, during the darkest period of our history. Take, for example, Aleksandr Kron's *Deep Reconnaissance*, a very conformist Socialist Realist play. Tatlin was responsible for the stage design and Korsakova for the costumes.

Men did influence Korsakova artistically, but by and large they were in the way, and their ailments, especially, brought burdens. Even though she was always a gifted artist, she attained true artistic quality only after Tatlin died. It is impossible to guess the extent to which she depended upon him and whether or not he was her idol, as everyone says he was. I'm afraid that if he was, he became so only after his death. Her memories of him were highly contradictory; some of them shocked me as being rude and cynical. Her flashes of cynicism did not become her, and though they were rare, they were bitter and spiteful. Sometimes she vented apologetic recollections, but mainly in the presence of a third party; sometimes she talked about good memories that were just very human and very nice.

Once she called me to help her deal with her canvases in the storeroom, and before I arrived she took some kind of medicine or liquor and, just to tease me, started pretending that she was more drunk than she actually was. It was curious, but it was also frightening. I was shocked. She was stumbling along behind the wall, stopping now and then at the door of the storeroom and muttering deliriously, in a very Dostoyevskian way, "Ah, where are they all? I wish some of them were here! Vladimir Yevgrafovich, at least ..." The worst thing about it was her manner: simple, sweet, and horrifying all at the same time, like falling in love with somebody no longer living.

As for Veidt, it's such a pity that he never played anything of Dostoyevsky's. His popularity was enormous, but now he is forgotten, and this shows how degraded the masses have become since the beginning of the century. Everywhere there reigns what Dostoyevsky referred to as "the street" and "the mediocre." The lower you fall, the closer you are to your idol. It's like Hitler and Charlie Chaplin — now nobody can tell which of them played whom. ■

венных детей. Сочетание того и другого создает колоссальную ностальгию не столько по имению своего ребенка, сколько тоску по утраченному раньше времени своему собственному детству. С ней было то же самое: ее "вечная девочка в душе" — это была, я думаю, не столько тоска по несостоявшемуся материнству, сколько в первую голову тоска по своему собственному детству. Которое — не то, чтобы оно у нее было несчастное, по-моему, наоборот, оно было жутко балованное, между прочим — это сквозило в ее воспоминаниях до последней степени. Затем, она очень любила хвалиться тем, что со стороны матери ее предки — старообрядцы, но на самом деле она, как и все гениальные дурочки ее поколения, бежала от своей патриархальной семьи.

Я думаю, что у нее осознание себя совпало с тем временем, когда она растянула связку и перестала быть танцовщицей. Ее ноги подвергались колоссальным нагрузкам, а в голове гулял ветер. То, что она перестала танцевать, помогло ей стать художницей. Потому что женщины — особенно женщины — становятся мудрыми в зависимости от обстоятельств.

... Мужское влияние, вы сказали — да, мужское влияние, но и мужское мешание. Это ужасно важно: она ведь сильной художницей стала — хоть талантливой была всегда — только когда не стало Татлина.

Трудно решить, в какой степени она от него зависела, был ли он ее кумиром. Боюсь, что если и был, то скорее посмертно. Воспоминания ее были крайне разнообразны и крайне противоположны. Бывали те, которые меня поражали нехорошей грубостью. Вообще ей страшно не шли редкие, слава Богу, вспышки цинизма, но зато этот цинизм был очень неприятный. Вот таким воспоминаниям она предавалась редко.

Были воспоминания апологетические. Но это, главным образом, когда третье лицо присутствовало или четвертое. И были просто неплохие человеческие.

Но меня поразила одна сцена, когда она меня призвала что-то переставлять в запаснике, ставить что-то там на место, а сама она то ли валерьянки напилась, то ли чего-то там еще, и делала вид, что она более напилась этого для нее хмельного, чем на самом деле. И это было любопытно, но и пугающе это было будь здоров как. Почти так же, как те кошмары, которые она подарила мне посмертно. Потому что при жизни все-таки она у меня кошмара не вызывала никогда. Даже в период моего самого критического к ней отношения. Она блуждала за стенкой, время от времени останавливалась на пороге запасника и лепетала действительно полубредово как-то, премило, в общем-то, но в целом это была, конечно, достоевщина чистой воды: "Вот, где они все? Появился бы кто из них. На худой конец хотя бы Владимир Евграфович. Вот, точно вижу ..."

Причем, самое бредовое было то, что это она выговаривала в такой простенькой и милой и вместе с тем страшноватой форме. Что-то подобное и у меня, сколько я себя помню, иногда лихорадочно мелькало. Потому что я периодически — в былые времена — особенно, сейчас уже нет — взамен живых людей ухитрялась влюбляться в покойников.

А что касается Фейдта... Просто обидно то, что в экранизации Достоевского он никогда не участвовал.

Ведь это была массовая популярность. По этому тоже можно судить, до какой степени даже массы пали на протяжении XX века. Везде царит то, что Достоевский с ненавистью называл "улицей" и "срединой". Чем ниже ты упадешь, тем ближе ты будешь к миру. Как Гитлер, как Чарли Чаплин. Потому что неизвестно еще, кто из них кого сыграл. ■

A Conversation with Aleksandra Korsakova (1904–1990)

Александра Николаевна не сразу покинула землю, на которой прожила почти 90 лет. За несколько дней до того, как ее тело было обнаружено в ее квартире, что зафиксировал на пленку корреспондент голландского телевидения, приехавший взять у нее интервью, – за несколько дней до этого кто-то якобы видел ее в Ярославле, а еще кто-то уверял, что она находится в Дюссельдорфе. Магнитофонная запись нашей беседы исчезла, как мы узнали позднее, чуть ли не в день ее смерти на другом краю земли в вороватом районе Нью-Йорка. Знаменательные, если не зловещие совпадения еще долго тревожили покой немногих близких после ее смерти.

Как принято, рядом с ней лежала записка. Железным почерком в ней предписывалось никого в ее смерти не винить. Только телефонная трубка почему-то была снята с рычажка, – может быть, чтобы не помешали.

Она начинала как художница младшего поколения авангарда. Именно авангард нарек ей профессиональное имя – "Корсакова, жена Татлина". Немногие посвященные ей статьи – "Земное брат-

Editor's note: The original conversation among Korsakova, Irina Sandomirskaya, and Olga Petrochuk took place in Moscow in the spring of 1990, shortly before Korsakova's death. The question-and-answer portion of the following piece is, properly speaking, a recollection rather than a transcription of the conversation, since the tape was stolen out of a parked car in Manhattan before its contents were safeguarded — a precaution the Russian visitors never imagined would be necessary. Please also see Petrochuk's "The Revolt of the Daughters" elsewhere in this issue.

Introduction

Irina Sandomirskaya

Upon her death Aleksandra Nikolayevna did not immediately leave the earth where she had lived for nearly ninety years. Several days before her body was finally found in her apartment, someone allegedly saw her in the town of Yaroslavl, while somebody else assured us she had gone to Düsseldorf. On the day of her death, the tape containing our interview with her vanished mysteriously, as we later discovered, from a car parked at the other end of the world, in a thievish district of New York City. Ominous coincidences continued to trouble her few relatives and friends long after she was dead.

As usually occurs, a note was found beside her. Written in a steady hand, it said that nobody should be blamed for her death. The telephone receiver had been taken off the hook, perhaps against intruders.

Korsakova began as an artist of the younger avant-garde generation, and it was the avant-garde that professionally baptized her "Korsakova, the wife of Tatlin." Several articles, published after a prolonged period of nonrecognition, have now managed to secure a place for her away from the shadow of her ingenious husband. "The world was trying to catch me, but it didn't," said a sage in his autoepitaph. Korsakova's suicide was an act of final self-identification with the old Russian avant-garde. The revolt of the daughter who produced her most original works only after her physical tie with the legendary era was broken, as of Tatlin's (and Stalin's) death in 1953, ended in a dignified acknowledgement of her defeat by the mainstream. She was constantly yearning to change something, whether it was the place she lived in or the studio she worked in. In the long run Korsakova chose another, nonphysical dimension in which to exist.

The Conversation

Q. Women's art is usually understood to arise from the purely corporeal difference of sex. But we are interested in differences in the spiritual nature of women's artistic self-realization and whether these differences become manifest in art.

A. Yes, they do, and now they are more significant than in any other period. The most important thing for the woman artist nowadays is first and foremost her child, her motherhood — bearing a child, cherishing a child. A woman dreams of herself in her child; she makes her art as she bears an infant. I know a young painter who decided to have a child and is raising him all by herself. She's having a hard time, because her son is not physically strong, and she has to work a lot to provide for her child and herself. But she looks happy. Yes, there can be different circumstances in life, but it would take us too far afield if we explore that in detail. What I am speaking about now is the most general trend: that the formative factor for the contemporary Russian woman artist is her child.

In fact, an artist always remains a child deep inside. I still feel the childhood in myself as if I were a little girl in the arms of my parents or out in the countryside in spring. I made a series of drawings in which the main character is a little girl living in a city during wartime, sitting in an air raid shelter and dreaming of herself as Joan of Arc. This girl is also me, and in my heart I am still like her.

Back in the twenties everything was so

ство", "Дальний свет звезды Татлина" — закрепили за ней место за спиной гениального мужа. Но — "Мир ловил меня, но не поймал", как сказал в автоэпитафии мудрец. Уход Корсаковой — акция окончательного и добровольного самоотжествления со старым русским авангардом, повенчавшего ее имя с именем своего гения. Бунт дочери, создавшей самые оригинальные свои работы лишь после того, как прервалась в год смерти Татлина (и Сталина) ее физическая связь с легендарной эпохой, закончился мужественным признанием поражения перед лицом Великого Направления. У нее все время было стремление что-то поменять: то квартиру, то мастерскую — вообще Место. И в конце концов она поменяла его, избрав иное измерение для своего существования.

В.:

Когда речь идет о женском начале в искусстве, его обычно понимают как чисто физическое различие пола. Нас же интересует различие духовного плана. Проявляется ли это различие в искусстве?

А.К.:

Да. Сейчас это очень важно и актуально. Самое главное для художницы сейчас — это прежде всего материнство, дитё... Создать, выносить дитё... Женщина мечтает себя в ребенке, творит свое искусство так, как она вынашивает дитё. Я знакома с одной женщиной — молодой художницей. Она решила одна, без мужа родить ребенка. Ей приходится очень тяжело, но она много и хорошо работает, чтобы прокормить себя и свое дитё. Ей трудно, ребенок не очень здоров, но она выглядит счастливой. Бывают разные обстоятельства в жизни, но это заводит нас слишком далеко. Я говорю о том, что есть, что наиболее общо, столбово: сейчас самое важное для художницы — это ее ребенок.

Вообще художник и сам всегда ощущает себя ребенком. Я до сих пор чувствую в себе детство и часто вижу себя девочкой на руках у кого-нибудь из родителей. Или в деревне, весной. У меня есть серия рисунков про девочку военного времени — как она сидит в бомбоубежище и представляет себя Жанной д'Арк. Эта девочка — то-

**"In the long run
Korsakova chose another,
nonphysical dimension in
which to exist."**

же я, такая я в душе.

В 20-е годы все было по-другому. Тогда это все не ощущалось так остро, как сейчас. Это было совершенно другое время. Мы все были художники, все одинаково дышали воздухом свободы. Все - мужчины и женщины - были одинаково заряжены временем. Это было потрясающее время - все двери были открыты, невероятная степень подкорковой свободы. Тогда художников нужно было делить не на мужчин и женщин, а на художников и дизайнеров. Татлин, например, был художник. Впоследствии художников становилось все меньше, а дизайнеров все больше. Но говорить о том, что тогда были мужчины-художники и женщины-художницы - нет, такого не было. Но тогда многое было не так, как сейчас. Были другие условия. Тогда не был в такой степени разрушен общий план жизни. Тогда женское не осознавалось с такой силой, как сейчас. Никого не волновало, есть у художницы дети, или нет, взяла ли она детей с собой или уехала и их оставила. Для нас не было и вопроса о влиянии. Мы все были самостоятельными художниками. Гончарова, например, была очень сильная художница, сильнее Ларионова, хотя многие так не думают. Я бывала у них в доме... Помню, он говорил ей, что она мало работает... Но он никогда не мог на нее влиять. Я, например, вообще ни у кого не училась - лишь недолгое время посещала занятия у Машкова, Кончаловского и Ульянова. Мы с Татлиным работали вместе, но каждый делал что-то свое, я не училась у него. Так что никакого ученичества в то время не было.

В.:

Тем не менее, когда речь идет о Поповой, всегда упоминается, что она была ученицей Малевича. Как вы думаете, могла ли бы она создать самостоятельное направление?

А.К.:

Конечно, конечно. Она была очень хорошая художница.

В.:

Александра Николаевна, возникает такое впечатление, что в те времена власть предпринимала попытки управлять творчески-

very different. Everybody, men and women artists alike, were equally charged with the energy of the time. It was a miraculous period. All doors were wide open. There was an incredible degree of inner freedom. At that time artists were never labeled as men or women. Rather, you saw that some of them were artists, while others were mere designers. Tatlin, for instance, was a true artist. Later there came to be more and more designers, while artists grew rarer. Still, at the beginning no one fenced off the women artists. At that time there was nothing of that sort being done.

But basically so many things were not the way they are now. Conditions were entirely different. At that time everyday life was not ruined to the extent it is now. Women were not so aware of their femininity. It worried nobody if a woman artist had children or not, or if she took her children with her or left them and went away alone.

Nor was there a question of artistic influence for us. We were all independent artists, all on our own. Goncharova, for example, was a very good artist, much stronger than Larionov, though many people disagree. I remember having been to their place several times. He would jokingly try to discipline her, but he could never influence her creative personality. As for me, I was no one's pupil, although I did attend classes, first under Mashkov and then under Ulyanov and Konchalovsky. Tatlin and I did work together but were independent of each other. I was not his follower. So there wasn't such a thing as being someone's pupil at that time.

Q. However, in discussing, say, Popova, mention is always made of her having been a pupil of Malevich. Do you think she was talented enough to have established an art movement of her own?

A. Of course. She was an absolutely excellent artist.

Q. Aleksandra Nikolayevna, one sometimes gets the impression — though it is impossible to prove — that those in power were trying to control creative women by blackmailing them with the well-being and security of their children. This was the case with Akhmatova and, to some extent, with Tzvetayeva as well. Did you feel that having children at that time was simply dangerous?

A. That is very true. This was how it was. What I've been talking about so far was the surface of life, but deep inside it was tragic. . .

Q. Did you feel yourself that you were being controlled in this way?

A. Goodness no, never. I always did as I liked. I have always been a troublemaker. Even now I work passionately, with nerve. I tear paper and break coal. I was in the avant-garde then, and I am now. Twice I was expelled from the Artist's Union; I was forbidden to exhibit my works, and they were taken down from public displays. Well, what of it? I reveled in my work again.

And now those young girls you see in the streets, with their painted faces, poor things. You look into their eyes and, good gracious, what an abyss of suffering you see there! Poor, poor creatures — and what is there for them to see? I was staying at an artists' retreat in the country where children from Armenia were also living. I could not bring myself to look into their eyes. I just ran away. It was unbearable to see so much suffering, such misfortune, and yet at the same time such divine beauty. Dear God, dear God. . . . ■

ми женщинами, шантажируя их благополучием их детей. Так было с Цветаевой, Ахматовой... Может быть, вы чувствовали, что детей иметь просто опасно?

A.K.:

Так оно и было, это очень тонкое замечание. Конечно, все, что я говорила — это поверхность, а в глубине это было очень страшно... И вчуже мне все это очень понятно.

B.:

Ощущали ли вы на себе такие антиженские установки?

A.K.:

Да Боже мой, никогда, я всегда была сама по себе. Я была разбойница... Я и сейчас работаю со страстью, с нервом, рву бумагу, ломаю уголь... И тогда я была в авангарде, и сейчас авангард. Меня дважды выгоняли из Союза, не давали выставяться, снимали картины с выставки... Ну и что? Я снова упивалась работой.

А сейчас — эти девчонки на улицах... Да это просто чертовки сущие! А заглянуть к ним в глаза — Боже, какая там бездна тоски! Бедные, бедные — да и что они видят?! Я была в доме творчества, и там жили дети из Армении, так я просто не могла смотреть им в глаза, я убегала. Ведь это невозможно видеть — такое страдание, такое несчастье! И, главное, ведь какая красота — неземная!.. Боже, Боже... ■

Femininity & Power:

Participants' Statements

Так что же такое женственность с точки зрения искусства - природное свойство художника или оценочная интерпретирующая категория? И кто такая женщина художница - разновидность женщины или разновидность художника? Мы предоставляем авторам работ выставки «Женственность и власть» высказаться самим. Мы предложили им несколько вопросов, ответы на которые приводятся в этом номере журнала.

1. Кто был Вашим первым учителем, как он повлиял на Ваше творчество?
2. Есть ли художники в семье и как вообще семья влияла (влияет) на Ваше творчество?
3. Кто или какие обстоятельства повлияли на выбор профессии?
4. Как Вы относитесь к своему художественному образованию? Нужно ли оно вообще?
5. Что Вы можете сказать о своем профессиональном окружении?
6. Какие профессиональные советы Вы обычно получаете, как к ним относитесь? Бывают ли советы неприемлемые, если да, то какие?
7. Как Вы сами определяете жанр (стиль, направление), в котором работаете?

What is femininity from the point of view of art? Is it an innate characteristic of an artist or a conventional evaluative category? Who is the woman artist — a variety of man, woman, or artist? The Russian members of the *IdiomA* collective suggested that all the artists included in the *Femininity and Power* exhibition answer the following questions:

1. *Who was your first teacher and how did s/he influence your art?*
2. *Are there other artists in your family, and in what way does the family influence you?*
3. *How did you choose the profession of the artist?*
4. *How do you evaluate the art education you obtained? Was it necessary?*
5. *What can you say about your professional environment?*
6. *What professional advice are you usually given? Is there any you cannot accept? Why?*
7. *How would you define the genre/style/trend to which your work belongs?*

The following statements are the artists' answers.

Olga ASTAFIEVA

Born 1957

Graduate of Moscow Institute of Architecture

1. My first teacher was myself. Therefore, the influence is immense.
2. No, not at all.
3. The principle of proof by contradiction. All my life I tried not to do what I didn't feel like doing. Thus, the path of least resistance has led me to my profession.
4. I graduated from the Institute of Architecture. Artistic education has done me no harm, though it can do harm if a person is unable to see and think independently and grows into the structure, losing their own identity and becoming part of the system.
5. My professional surroundings are amorphous and inconstant. There are uneven edges and an unsound core, and mostly chance contacts with chance people — poets, artists, philosophers, passers-by, etc.
6. As for professional advice, I usually listen to it. Most often I use it right on the spot. Sometimes I ask for advice myself. As for unprofessional advice, I usually ignore it.

Once a man who did occult science advised me to give up doing my objects altogether, as they reminded him of magic devices that can affect the metaphysical spheres with unpredictable results. He also advised me against abstract painting, which he thought of as "theurgic magic." Of course, I continue to design my objects, but the occultist's advice was not lost on me. It helped me understand the connection between art and magic, to see clearly the direction of contemporary art and my own way. I realized that the artist who, with God's help, recognizes universal aesthetic laws can penetrate such depths and create such things (for the well-being of the people, incidentally) that even an occultist has neither time nor fantasy enough to do.

Now I am developing safety measures for interacting with my objects. I am stricter now in my approach to the screening structures that before I used to build intuitively inside my installations.

So, there can be no advice that would be completely unacceptable.

7. It is difficult for me to give an exact name for The style or trend or genre I work in. There are various definitions: conceptual art, magic, "enigmatic topology" (a term used by M. Mayatzky, a philosopher), an installation, an object, a concept-object . . .

"All my life I tried not to do what I didn't feel like doing."

"... there can be no advice that would be completely unacceptable."

Ольга АСТАФЬЕВА

Род. в 1957 г.

Окончила Московский архитектурный институт

1. Первым им учителем была я сама. Влияние на мое творчество, соответственно, огромное.
2. Нет.
3. Нет. Никакого. Не уделялось.
4. Принцип доказательства от противного. Всю сознательную жизнь старалась не делать того, что делать не хочется. Таким образом, по пути наименьшего сопротивления материала, пришла к своей профессии.
5. Закончила Московский архитектурный институт. Художественное образование мне не повредило. Хотя оно может принести вред, если человек не в состоянии сохранить самостоятельность видения и мышления и "врастает" в структуру, полностью теряя себя и становясь частью "системы".
6. Мое профессиональное окружение аморфно и непостоянно. С неровными краями и зыбкой сердцевиной. Это случайные контакты со случайными людьми — поэтами, художниками, философами, прохожими и т.д. и т.п.
7. Профессиональные советы я обычно воспринимаю, чаще всего пользуюсь этими советами сразу же. Иногда сама прошу совета. Непрофессиональные советы я обычно не воспринимаю. Однажды человек, занимающийся оккультизмом, посоветовал мне прекратить делать мои объекты, т.к. они напомнили ему магические приборы, воздействующие с непредсказуемым результатом на метафизические сферы. Также он не советовал заниматься абстрактной живописью, т.к. с его точки зрения это "теургическая магия". Безусловно, я продолжаю заниматься конструированием своих работ. Но советы оккультиста не пропали даром. Благодаря им я начала понимать связь искусства и магии, отчетливее увидела направление современного искусства и свой путь. Я поняла, что художник, с Божьей помощью познавая эстетические законы построения мира, может

проникнуть в такие сферы и создать (причем, на благо людям) то, на что у оккультиста не хватит или фантазии, или жизни. Сейчас я разрабатываю технику безопасности взаимодействия с моими объектами. Я стала строже подходить к организации защитных структур, которые и раньше строила интуитивно, внутри моих конструкций. Так что вообще неприемлемых советов для меня не бывает.

8.

Мне самой пока сложно дать точные наименования стиля, направления, жанра, в которых я работаю. Существуют различные определения: концептуальное искусство, магия, "энigmatическая топология" (этот термин принадлежит философу Мих.Маяцкому), инсталляция, объект, концепт-объект...

Ольга ЧЕРНЫШЕВА
Род. в 1962 г. в Москве
Окончила ВГИК

1.

Мой папа. Он научил меня рисовать вид на зайца спереди и сзади. Когда я овладела всеми премудростями этого рисования, то поняла: я - художник.

2.

Семьи у меня две. В одной я дочь. В другой - жена и мать. В первой мне не мешали рисовать, помогли поступить в художественный институт, не давали никаких профессиональных советов, т.к. "вид на зайца" был верхом профессионализма. Во второй работать мешали оба (и продолжают), институт был объявлен рутиной (правда, праведливо), и место непосредственного рисования заняли споры об искусстве, творчестве и т.д.

3.

Художник - понятие, которое для меня ближе к слову состояние, чем профессия. В этом случае важно каждое обстоятельство (точнее - любое).

4.

Никаких. Знаю отдельных художников.

5.

Всякие. Стараюсь забыть.

6.

См.5

7.

Работа. Другие затрудняются.

**"Artist is a word that,
for me, denotes a state of
mind rather than an
occupation."**

Olga CHERNYSHEVA

Born 1962 Moscow

Graduate of All-Union Institute of Cinematography

1. *My father. He taught me to draw "Rabbit (Front View)" and "Rabbit (Rear View)." After I mastered the technicalities of the rabbit, I realized I was an artist.*
2. *I have two families. The first is the one in which I am the daughter; in the second I am the wife and the mother. In my parents' family nobody ever interfered with my drawing. They helped me enter college, and they never gave me professional advice, as "Rabbit" was the acme of professionalism. In my own family I was and am constantly hampered in my work. The college was declared to be a waste (which it is), and instead of drawing there are endless arguments about art, creativity, and so on.*
3. *"Artist" is a word that, for me, denotes a state of mind rather than an occupation. If so, then every (any, to be precise) circumstance is of importance.*
4. *None. I am acquainted with only a few artists.*
6. *Any I am given I try to forget.*
7. *I define it as work. Others find it difficult to define. ("Cookery" is a disguise, a pretext. If I could explain why I do it, then . . . It started with the work Patties on a Griddle. Basically I would like to stop making cookery works, but I can't.) In the whole process there is only one exciting moment: it is when . . .*

Ilona GANSOVSKAYA

Born 1955 Moscow

Graduate of Surikov Art College

For as long as I can remember I have been fond of drawing. I remember long walks with my father in the dunes of the Baltic seaside, the unforgettable first time I ever saw the sea. Father said, "Now imagine how the primitive men threading their way through the wilderness listened to the roar of the sea without yet understanding what it was. And then all of a sudden they found themselves facing the boundless water." As a little girl I started seeing the world through the eyes of prehistoric people, awe-stricken and solemn. Gradually I learned not to concentrate on myself and to accept any phenomenon of nature and life as being equal in significance to my own existence.

My father, Sever Gansovsky, was not a professional artist, but he used to paint from life when he was a young man. He was fond of dotted drawing and tried to invent a dotting machine. His family descends from Polish nobility and Latvian middle-class townfolk. In his family it was obligatory to be able to play Chopin and

draw. Of course, after the revolution the whole family was repressed. His mother (my grandmother) died in a concentration camp in the 1930s.

Father told me how he used to stand in endless lines in Leningrad in front of a tiny square window to find out where prisoners had been taken and what they were accused of. Alone and homeless, having endured the siege of Leningrad and the hardships of the front line, convalescing from typhus, and, like many others of his generation, surrounded by ruins, he began to rebuild the spiritual traditions of his family. He became an author and created a library that included many books on art, and it was he who instilled me with a sense of duty, the duty to continue. Writers: Thomas Wolfe, Chekhov, Platonov. Artists: van Gogh, German Romantics. And, of course, Chopin. It was these abstract reasons rather than any concrete teacher that determined my choice of painting. Certainly my father was my teacher in everything.

As soon as I became aware of myself as an artist, I realized that to be a woman in our art scene (at college or in exhibitions) and to become successful is hopeless. In any situation people are ready to view you as a woman but never as an artist or a person. Maybe I was not lucky enough: so many acquaintances but no environment at all. A feeling of professional loneliness has followed me all these years.

The eighties, after I graduated from college, were hard for me. I wanted to exhibit, to work with all the passion that a young person has. But there were no career possibilities for me, so I had a lot of humiliating visits to publishers and cheap, rather hard work at the theater. At exhibitions my paintings were rejected. For ten years I had to listen to criticism such as "This is not painting; this is just pretentious women's stuff," which is what M. Ivanov, a head of the exhibition committee, said to me. "We don't want you to depict Lenin on an armored car, but you have to keep pace with time and explore up-to-date subjects," said L. Pravdin, member of the committee. "False spirituality" — a definition of my work by Loshakov, an art critic — nearly knocked me out. I was too young, and the whole thing depressed me so much that I lay on the sofa for hours, unable to move a finger and suffering. Now everything has changed. Those ambitious and frightening personages, those killers of youthful aspirations, those members of juries and committees are gone, and it seems odd that our lives could ever have depended so strongly upon their opinions.

Now I am free in my inner being, and I can define for myself the meaning of my work. To me the human essence of the work is much more

8.

"Кулинария" это скорее вывеска, повод. Если бы я могла это объяснить, то по видимому, речь идет о том, чтобы объяснить: почему я делаю свои работы, не пользуясь кулинарной темой. Все началось с одной работы "Пирожки на противне". Вообще-то я хочу прекратить делать "кулинарные" работы, но никак не могу. Во всем процессе работы есть только один захватывающий момент — это ког...

**"To me the human
essence of the work is
much more important
than form or style."**

Илона ГАНСОВСКАЯ
Род. в 1955 г., в Москве
Окончила Художественный институт им. Сурикова

Я начала "видеть" и рисовать — как себя помню. Далекие прогулки с отцом по дюнам Балтийского моря. Незабываемый Первый раз, когда увидела море. Отец сказал: "Теперь представь себе, как Первобытные Люди, пробираясь сквозь дикие леса и пространства, слышат грохот прибоя и не понимают еще, что это. И вдруг выходят к бесконечной воде..." Тогда девочкой я стала видеть глазами первого человека — страшно и торжественно. Это осталось навсегда. Появилась постепенно способность любое явление Природы и Жизни принимать как одинаково значительное — наравне с собственным существованием. Не сосредотачиваться на себе.

Отец Гансовский Север Феликсович не был художником в профессиональном смысле. Но он в молодости писал с натуры, делал рисунки "точками". Изобретал машинку для "точкования". За границей и у нас его книги выходили с собственными иллюстрациями. Его семья происходила из польских аристократов и латыш-

ских мещан (городских людей). Считалось обязательным играть Шопена, рисовать и многое другое. Само собой, после революции все родственники оказались сосланы и расстреляны. Его мать, моя бабушка, погибла в тридцатых годах в лагере. Отец рассказывал, как в Ленинграде стоял в бесконечных очередях к квадратному окошку: узнать — где? за что?

Без дома, без близких после блокады, Ленинградского фронта, тифа, как многие люди того поколения — на развалинах — с тем большим упорством стал возрождать духовную линию своей семьи, стал писателем, собрал библиотеку, в том числе по искусству, и вложил в меня Долг — продолжать... Писатели: Лакснес (исландец), Томас Вульф, Чехов, Платонов, художники: Ван Гог, немецкие романтики. Конечно — Шопен...

Эти абстрактные причины повлияли на выбор моих занятий живописью, а не какой-то конкретный учитель. Конечно, учителем во всем был — отец.

С момента, когда себя осознаешь, я поняла, что быть женщиной в нашей художественной среде (в институте, на выставках) и стараться "выиграть" — безнадежно. В любых ситуациях тебя готовы воспринимать как женщину, но не как художника или, скажем, интересного человека. Например, у меня до последнего времени не было друзей-мужчин и я от этого страдала. С одним московским поэтом поставили эксперимент: попробовать просто дружить. Распалось: ему не интересно, в его мужской голове — неистребимое "завоевывать". Может быть, мне просто не везло на компанию: огромное количество "знакомых", но "среды" — нет. По всем годам сквозит мотив профессионального одиночества. Восьмидесятые годы, когда окончила институт, тяжело творчески. Хотелось выставляться, работать со всем пылом юности. Работы не было, унижительные приходы "с улицы" в издательства, дешевая и довольно тяжелая работа в театрах. На выставки живописи не принимали. В течение десяти лет выслушивала такие оценки: "Это не живопись, это манерные женские картинки" — М. Иванов, художник, председатель выставкома. "Мы не говорим вам, что нуж-

но писать Ленина на броневике, но надо как-то сообразовываться со временем, задавать себе временные Темы..." - член выставком И.Правдин. А это искусство-ред Лошаков, "Ложная духовность" - это определение тогда по молодости произвело на меня убийственное впечатление. Я долго в депрессии лежала на диване не в силах работать - переживала...

Теперь все иначе: эти амбициозные зловещие фигуры - убийцы стремлений юности - члены комиссий и выставкомов остались далеко позади, и странно, что наша жизнь так зависела от их мнений.

Теперь внутренне свободным человеком можно определить смысл и жанр своей работы:

Для меня гораздо важнее формы и стили работы - ее человеческое содержание. Бывает, что все это совпадает - дай бог. Меня не особенно интересуют личные поиски формы художником и его "дары" своего внутреннего "я" зрителю. "Я так живу, я так вижу", или модный концептуализм. Во всем этом мне видится некая необязательность. Гениальный концептуалист (но и человек) немецкий художник Гюнтер Юнкер. У него, например, индивидуальное осмысление Общего Мира, а не себя лично.

Я и сама определяю свои занятия, может быть, не как Живопись, а как Дело. Если это волнует как Холст и Краски - я рада. Если бы в нашей стране было возможно по-настоящему заниматься защитой Природы, я, может быть, избрала бы другую форму деятельности. А сейчас это единственный для меня способ "Любить" и "предлагать Любить" одинаково: себя, Камень, Дерсу, Птицу, Змею, Дождь.

На Западе такое "изобретение велосипеда", как вегетарианство из соображений гуманности, приюты для бездомных животных, различные экологические программы - произошло давно, и мы видим результаты в их жизни и отношениях между людьми.

А у нас, в дикости и жестокости, вижу пока смысл писать такие картины. Самое трудное - удержаться на грани: когда это уже не только Живопись, но еще ни в коем случае не литература (чисто женские простые проблемы).

Наталия КАМЕНЕЦКАЯ
Род. в 1959 г., в Москве
Окончила Московский текстильный институт.

Моя сестра. Она рисовала девочек и мальчиков (пример для подражания) и рассказывала мне страшные сказки. Они вызывали у меня протест - хотелось, чтобы сказки рассказывались другие. С тех пор мои картинки рассказывают мне такие же истории и так же вызывают протест. Что касается рисованных девочек и мальчиков, то все на месте.

Мои искусства были столь настойчивы, что в конце концов пробудили тщеславие семьи, и меня отдали готовиться в художественный вуз. И далее отменяя что-то ожидали постоянно.

С профессиональной средой отношения дружеские. Сейчас иногда можно получить полезную информацию. Раньше еще интересно было поговорить, а также выпить.

В разные творческие периоды советы получала. Последний запомнившийся совет - что цена зависит от размера. Последние два года, с тех пор, как все уехали в Америку, типичных советов не получаю.

Свой жанр определяю как вполне реальный. Другие мало того, что стараются определить, но даже иногда говорят вслух. Вообще я предпочитаю дать высказаться своим картинам. Мое дело угадать их и определить правильное место в миропорядке.

**"The last piece of
advice I remember was
that the price of the
picture depends
on its size."**

important than form or style. It sometimes happens that the three happily coincide in one picture. I am not very interested in artistic exploration of individual forms, nor do I care much for cheap conceptualism or for the way an artist makes a gift to the viewer of his/her ego — all this "this is the way I see it" stuff. I see these approaches as somewhat unreliable. The brilliant conceptualist and personality Gunter Uecker does not demonstrate himself but rather his unique understanding of the universe.

I would say that what I do is not painting but work. If it moves someone as oil on canvas, I am happy. But if it were possible to achieve real, rather than make-believe, environmental control in our country, I would have chosen some other means. As it is, painting is the only way for me to show my love and to make others love whatever it might be: myself, the stone, the tree, the bird, the snake, or the rain.

In the West vegetarianism for humanitarian reasons, asylums for homeless animals, and various other ecological projects were "invented" long ago, and we can see the results both in the world and in relations among people. But in our brutal reality I still think it worthwhile to make paintings like mine. The most difficult thing is to stay within the territory where a canvas is no longer a mere painting but is not yet literature.

Natalya KAMENETZKAYA

Born 1959 Moscow

Graduate of Moscow Textile Institute

1. My sister. She liked to draw pictures of boys and girls (thus setting me an example) and to tell horror stories. They created a feeling of protest in me; I wanted a different sort of story to be told. Since then my own pictures have been telling me the same kind of tale and evoking the same protest in my soul. As for the boys and girls, they are also present.
2. My artistic activities were so persistent that they awoke ambitions in my family. I was sent to a teacher to prepare for entering an art college. Since then my parents have constantly been expecting something of me.
5. I have friendly relations with the professional environment. Even now one can obtain useful information. Before it was sometimes interesting to talk and have a drink together.
6. I have received advice during my different creative periods. The last piece of advice I remember was that the price of the picture depends on its size. During the last two years, when everybody left for America, I haven't been receiving any professional advice at all.
7. I define the genre I work in as quite real. Other people not only try to define it but sometimes

even say it out loud. In general I prefer to give the floor to my pictures, to let them speak for themselves. My task is to guess their message and determine the proper place for them in the public realm.

Yekaterina KORNILOVA

Born 1957 Moscow

Graduate of Surikov Art College

My first teacher was Boris Birger, who used to speak about the precious quality of the painted surface and considered it to be the necessary condition of any picture. Now I like this quality only in Old Masters. When I was seventeen I was a student of Tatyana Selvinskaya's, and I love her now. At college my teacher was Salakhov, who was never in the way.

During my childhood when I was in bed with a cold, my mother often gave me art books to keep me busy while she was doing something around the house. This was how it started. When I was twelve my father took me to Birger's studio. Now I have a family of my own that constantly prevents me from working.

Lately I have been very much in need of a professional environment, but I cannot find a circle of my own. I feel isolated and cannot see the reason why, and I don't like it either. Maybe it is this way because I became an artist; my father is a poet and many authors used to come to our house. My husband, an artist as well, often tells me I should have become an author. Whatever advice I am given I listen to with eagerness; I am always impressed, but somehow I always return to where I stood before.

I am absolutely unable to classify the genre I work in. It might be "the ruins of realism." It is interesting to test it for durability. I would say I belong to the Moscow arrière-garde, which is extremely nonconceptualist art. I often use children's drawings in my works. Plagiarism is a sort of creative method. I use my daughter's pictures as if they were a balloon to fly.

Lyudmila MARKELOVA

Born 1959 Moscow

Graduate of Moscow Institute of Polygraphy

There were no artists in my parents' family, but I am married to an artist whose father is a sculptor and whose grandfather, Nikolai Kupreyanov, was well known for his graphics. My first art teacher was the painter Volodya Braynin, whom I met by mere chance. It was he who showed me how to mix colors and what a palette was for. He strengthened my will and taught me how to see and understand painting. I was lucky, because after going through his training I had no problems at college. Actually there was no real professional

Екатерина КОРНИЛОВА
Родилась в 1957 г., в Москве,
окончила Институт им. Сурикова.

Мой первый учитель - Борис Биргер. Он любил говорить о драгоценности живописной поверхности и считал ее неперемнным условием всякой картинки, а мне сейчас это нравится только у старых мастеров. В 17 лет я училась у Татьяны Сельвинской и очень ее люблю. В институте училась у Салахова, который мне не мешал.

В детстве, когда я болела и не ходила в детский сад, мама мне сбрасывала на постель все альбомы по живописи, а сама шла заниматься делами. Так все и началось. А папа, когда мне было 12 лет, отдал меня учиться к Биргеру. Теперь у меня есть своя семья, которая перманентно мешает. Своим существованием.

Испытываю последнее время большую потребность в профессиональной среде, но не нахожу своего круга. Чувствую себя в изоляции, а почему - не знаю. И мне это не нравится. Возможно, это произошло потому, что мой отец - поэт, и в нашем доме всегда собирались литераторы. Поэтому мой муж - художник мне советует: "Надо было стать литератором".

Вообще, какие бы советы я ни получала, я всегда выслушиваю их с жадностью. Они меня очень впечатляют, но я всегда, как Ванька-Встанька, возвращаюсь в исходное положение.

Мне совершенно непонятно, как определить жанр, в котором я работаю. Наверно, "обломки реализма", не интересно проверять их на жизнеспособность. Я бы сказала, что принадлежу течению московского арьергарда. Предельно неконцептуальное искусство.

В последнее время я часто использую в работе детские картинки, плагиат - что-то вроде художественного метода. Я пользуюсь рисунками дочери как воздушным шаром - для отрыва.

**"I am absolutely
unable to classify the
genre I work in."**

Людмила МАРКЕЛОВА
Род. в 1959 г., в Москве
Окончила Московский полиграфический институт, факультет графики.

В семье родителей художников нет, а я замужем за графиком, отец его скульптор, а дед мужа был известный рисовальщик Ник. Ник. Купреянов. Первый учитель - Володя Брайнин, живописец. Слава Богу, что совершенно случайно попала к нему. Он и показал, как смешивать краски и для чего нужна палитра. Закаливал характер, научил смотреть и понимать живопись. Мне повезло: после занятий с ним профессиональное образование далось легко, хотя никакого обучения в институте по сути не было, числился друг у друга. Единственное, что было интересным в институте - лекции А.А.Дорогова по истории искусств.

Всегда стремилась стать художником-профессионалом, поэтому никогда не думала о статусе художника-любителя. Художественная среда начинается с дома, с семьи, даже в окно виден музей Изящных искусств. Часто друзья художники, глядя в окно, говорят, что готовы прожить здесь всю жизнь.

Типичные советы мужа - пиши композиции, зарабатывай валюту и не клади локти на стол.

Узел - тема моих последних работ - это сложный символ. узел можно завязать, затянуть, распутать или разрубить. Бывают узлы из веревок, из тряпок, узлы в отношениях. Узлы тугие, слабые, круглые, с захлестом, с петлей. Узел на шее самоубийцы. Узел на шнурке. Кокетливый бант. Узел отчаяния и распушенный узел на галстуке. Сплетенные пальцы, узел волос на затылке, переплетение сюжета и желознодорожный узел, крест Спасителя, узлы вечности в старинном орнаменте. Рождение и первый узел - пуповина, тела, сплетенные в объятии. Эта бесконечная цепь узлов - всю жизнь, до самой смерти, осознанное и подсознательное завязывание и развязывание узлов.

Что касается моих сюжетов, то стирка заканчивается тем, что белье скручивают, и отжимают, вот и "Узлы" появились после "Прачек" и "Полоскания". По-моему, все произошло очень закономерно.

**"All of life until
death is an endless chain
of knots, with their
conscious and unconscious
tying and untying."**

training when I became a student; rather, we learned things from one another. The only interesting thing was a course in art history given by A. A. Dorogov.

I always wanted to be a professional artist and never even gave a thought to what being an amateur is. When my friends who are artists look out of my windows, they often say they could live here their whole lives. My husband's typical advice is that I should paint compositions, earn hard currency, and never put my elbows on the table.

In my latest works I have been trying to investigate the knot. It is a complex symbol. A knot can be tied up, tightened, disentangled, untied, or cut. There can be knots made of ropes or rags or relations. There are taut, loose, round, square, and noosed knots. A knot on the suicide's neck. A knot on the shoelace. A coquettish bow. A knot of despair, and a necktie knot undone. Clapsed hands, a bun on the nape of the neck, an intricate plot in the story as well as a railway junction, our Savior's cross, nodes of eternity in an ancient ornament. The birth and the first knot on the umbilical cord, bodies entwined in an embrace. All of life until death is an endless chain of knots, with their conscious and unconscious tying and untying.

Tatyana PETROVA

Born 1957 Moscow

Graduate of Surikov Art College

My first art teacher was my great-grandmother, who brought me up until I was five years old. She told me stories about her prehistoric, prerevolutionary life; she taught me half-Christian, half-pagan prayers; she taught me her own harmonious relations with nature, which she took as being part of her own self. She created the very possibility of my becoming an artist — that is, the ability to see the world in my own way.

My parents are not artists, but they were very helpful and attentive to me. I don't remember myself as anything but an artist; I never doubted my choice, because it isn't my occupation but my very essence, however high-flown that might sound. When I was seven I attended an art class taught by a very good and pure person, the professional artist Ye. A. Serykova. She always had faith in me, and this also played an important role, even though I never actually chose what I would do in life. It simply all happened so that I am what I was intended to be.

I continued my training first in art school and then at college. Maybe it was too much, for schooling must add to personal qualities, not vice versa.

Among the artists who surround me there are both men and women, though I have met gifted women more often than gifted men — I don't know why.

I cannot always understand and accept other people's advice, because I don't know for sure myself what it is I'm doing. I can only feel it.

I do not confine myself to the framework of a direction or style, and I would not like anybody to do so. First of all, I don't think it is important, and in addition, we are all on our own, though sometimes I feel like finding a harbor of some kind.

Tatyana SPASOLOMSKAYA

Born 1950 Moscow

Graduate of Surikov Art College

I cannot say that I had a First Teacher, a One and Only. At art school I worked under Tatyana Selvinskaya. All of us at that time were working à la Selvinskaya. She was a master. Later on one overcomes the master's influence and works on one's own. When I was at college I studied under Mikhail Mikhailovich Kurilko. He was an art collector and a person of genuine culture. I remember the cultural atmosphere that he created around himself.

In principle, inspiration does not come from a person but from a philosophy, especially that which derives from literature. I love Dostoyevsky; I admire the transparent abyss that opens up beyond the world of his characters.

My father was not an artist, and though there were sculptors in the family, I did not live in an artistic milieu when I was a little girl. But my father was very attentive to my childhood attempts at art; he even had a folder to put my drawings in. It was through him that I first sensed the spirit of art. Now that I have a circle of my own, my friends are mostly artists, but when I work I do not take their opinion into account. Other people are always a nuisance.

All my works are different. My critics would like to see more stylistic homogeneity in my paintings, but I am afraid that that might turn out to be merely an artistic device. I also feel strongly influenced by stage design. When I worked at the theater I always had to deal with drama written according to differing individual laws, with different directors. You cannot keep using the same device when you work with different themes.

People sometimes say that there is light in some of my works, while others are all darkness. To me

Татьяна ПЕТРОВА

Род. в 1955 г., в Москве

Окончила Художественный институт им. Сурикова

Мой первый учитель в искусстве моя прабабушка, которая воспитывала меня до пяти лет - рассказами о своей доисторической, до-революционной жизни, молитвами на ночь полухристианскими и полуязыческими, органичностью своей, отношениями с природой как с частью себя самой. Она повлияла на самую возможность стать художником, т.е. воспринимать мир по-своему. Так я думаю.

Мои родители не художники, но всегда поддерживали меня и отнеслись ко мне внимательно. Я не помню себя в другом качестве, никогда не сомневалась в выборе профессии, потому что это не столько профессия, сколько мое существование, как бы высокопарно это ни звучало.

С семи лет ходила в студию к хорошему и чистому человеку, профессиональному художнику Е.А.Сряковой, которая всегда верила в меня, что тоже сыграло большую роль в выборе пути, хотя я и не выбирала никогда, все шло само собой, и я та, кем должна быть. Хотя всякий путь имеет протяженность...

**" ... I never actually
chose what I would do in
life. It simply all happened
so that I am what I was
intended to be."**

Художественное образование продолжала в Московской художественной школе и в институте. Я думаю, что все это надо было пройти, хотя, может быть, не в таком количестве, потому что школа должна быть в дополнение к личности, а не наоборот, не сковывать, а раскрепощать. Но что было, то было.

В моем окружении и мужчины, и женщины, хотя талантливых женщин я встречала больше, уж не знаю почему. Не всегда понимаю и принимаю чужие советы, хотя бы и профессиональные, потому что никто не может знать то, что я делаю, даже и я сама. Я это только чувствую. Я сама не укладываю себя ни в какие рамки, направления, стили и не хотела бы это делать, потому что не считаю это важным и потому еще, что все мы сами по себе. Хотя иногда и хочется прибиться к какому-нибудь бережку. В моих работах нет законченного образа действия, это действие продолжается, оно имеет свойство перетекать из одного холста в другой. Их названия - "В пути", "Идущие", "Уходящие" - очень условны: это то, что имеет протяженность, продолжение, как моя жизнь, например. Они об одном и том же. Но они имеют начало, поэтому эти образы архаичны.

Татьяна СПАСОЛОМСКАЯ

Род. в 1950 г. в Москве

Окончила Суриковский художественный институт

Я не могу сказать, что кто-то был моим Первым Учителем. Студенткой я училась у Татьяны Сельвинской - мы все тогда работали "под нее". Это было общение с Мастером - то самое, от которого потом отрываешься и идешь в противовес. В институте был Михаил Михайлович Курилко - коллекционер, человек подлинной культуры. Я помню то культурное поле, которое он создавал вокруг себя. В принципе, черпашь не в человеке, а в философии, особенно в философии через литературу. Очень люблю читать Достоевского, люблю ту прозрачную бездну, которая открывается не в мире его персонажей, а в мире за ними.

Мой отец не был художником, и хотя в семье были скульпторы, в артистической среде я в детстве не жила. Папа очень внимательно относился к моему рисованию, собирал рисунки в папку. Дух искусства я ощутила через него.

Сейчас у меня сложился свой круг, чаще всего это мои друзья-художники. Но когда я работаю, я ни на кого не ориентируюсь, "другие" начинают мешать.

Все мои работы разные, и моим критикам хотелось бы от меня большей целостности, стилистического единства. Здесь еще влияние театра. Когда я работала в театре, все время приходилось иметь дело с разной драматургией, с разными режиссерами. Нельзя делать все одним и тем же приемом.

"You cannot keep using the same device when you work with different themes."

Иногда говорят, что в некоторых моих работах свет, а в некоторых тьма. Мне самой этот "свет" представляется несколько сомнительным. Человек в потустороннем мире, изнутри, где его никто не видит. Самым "эдиповым", самым "сумеречным" моим работам всегда предшествовала очень конкретная, очень бытовая ситуация. Вот мать-ведьма и сумасшедший сын. Я видела, как он физически страдал, когда примерял связанный ею свитер, как резал подаренную рубашку. Или портрет моей подруги - я много раз писала ее в разных настроениях, пока мы не поехали к ней в гости за границу - и там поссорились. Мне просто надоело писать ее лицо - и я прикрыла его розовым шариком, точно таким, какие видела во время нашей с ней последней прогулки. Все это очень личные ситуации, но в том виде, в каком я их изображаю - а я ничего в них не придумываю - они становятся частью общего мира и легко узнаются. Так, мой приятель сразу узнал в "Свитере для сына" - Гамлета.

Наталия ТУРНОВА
Род. в 1957 г., в Кабуле (Афганистан) Окончила Строгановское училище

1. Учителя не было. А все остальное влияло.

2. Серьезной роли отношение моей семьи в выборе профессии не играло никакой. Никто в семье не ждал, что буду художником. Зато потом была поддержка от мамы и мужа во всем. При других обстоятельствах, возможно, у меня ничего не получилось бы.

4. Я думаю, что художественная среда достаточно сильно воздействует на художника. Как правило, без нее получается нечто архаичное, вневременное и бездарное.

5. Что касается типичных профессиональных советов, то их не бывает. Те, на которые стоит обращать внимание, конкретны в каждой ситуации. А остальные не запоминаю. Каждый совет уже хорош тем, что за тебя кто-то подумал. Остается только оценить - правильно или нет.

7. В отношении жанра или стиля - стараюсь не определяться как можно дольше, чтобы оставить себе хотя бы иллюзию свободы делать что вздумается.

"I try to abstain from self-identification, to leave myself the illusion of freedom to do what I like."

Для меня политический портрет - попытка соединить конкретное ощущение от нашего времени с индивидуальным подходом к каждому лицу. Мой метод - использовать традиционные живописные средства: тон, цвет, фактуру, мазок и т.д. - кто что захочет увидеть. ■

the light seems somewhat dubious. A person exists beyond the everyday world, the inner person that no one can see.

The most "oedipal," the most "twilight" of my paintings can be traced back to absolutely concrete, everyday experiences. Here is a witch and her insane son. I saw with my own eyes how he suffered when he tried on a sweater she had knit for him, how he cut into pieces a shirt she had given him. Or the portrait of a friend of mine, who often modeled for me. I painted her face in different moods. Then she went abroad to live, and when I went to see her in her new home, we suddenly quarreled. I was bored at the prospect of just painting her portrait, so I covered her face with a pink balloon. These are all very personal situations, but they become part of the world and also recognizable when I make them into pictures. Thus a friend of mine recognized a reference to Hamlet as soon as he saw my picture Sweater for the Son.

Natalya TURNOVA

Born 1957 Kabul, Afghanistan
Graduate of Stroganov Art School

1. *I did not have a teacher at all, but a lot of influences.*
2. *My family's attitude did not play any role in my choice of profession. Nobody expected me to be an artist, but later on, my mother gave me support in whatever I did. Without her help I could have been a failure.*
4. *I believe artistic environment influences the artist rather strongly. As a rule, without the influence, what one does comes out archaic, timeless, and addressing nobody.*
5. *As for general professional advice, it does not exist. Advice that is worth considering is concrete in every case. I simply forget all the rest. Any advice is useful, because someone has taken the trouble to think for you. It remains only to see if it is correct or not.*
7. *As for genre or style, I try to abstain from self-identification as long as possible, to leave myself the illusion of freedom to do what I like.*

Political portraiture for me is an attempt to join a concrete impression of the contemporary world with an individual approach to each face. My method is to use traditional painting, meaning the tone, color, texture, brushwork — whatever the viewer would like to see. ■

Women in Poverty

Our Summer 1992 issue explores poverty as a women's issue. An array of social structures function to 'set women up for poverty', and many women — as single parents, as Native women, as elderly widows, as homeless, as disabled, as immigrants — are forced to get by on too little. This issue provides a provocative analysis of the issues surrounding 'the feminization of poverty'. It documents the lived experiences of some of the women who are struggling with poverty and discusses strategies for fighting back, including community health care, caring for the homeless and new ways of approaching single motherhood and child poverty. The issue is an invaluable resource for those who are trying to overcome poverty themselves, and for those who are committed to assisting them in their struggle.

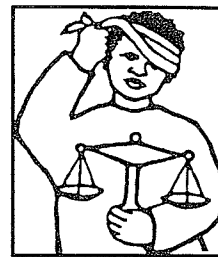
CDN Orders: \$8.00 (+ 15% GST/PST + \$1.00 postage per issue)
US Orders: \$8.00 Cdn (+ \$2.00 postage per issue)

Enclose cheque or money order made payable to CWS/cf.

Canadian Woman Studies/
les cahiers de la femme

212 Founders College
York University, 4700 Keele Street
North York, ON M3J 1P3
(416) 736-5356

• YALE •
JOURNAL OF



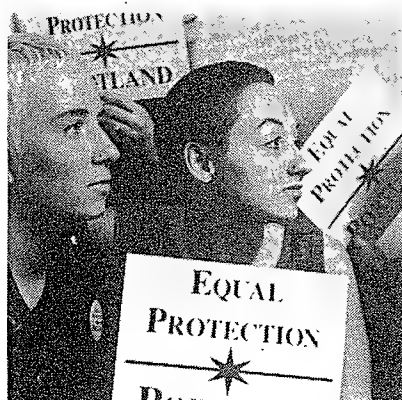
LAW AND
FEMINISM

BRIDGE THE GAP BETWEEN THEORY AND PRACTICE, LAW AND POLICY.
WE INVITE SUBSCRIPTIONS AND A VARIETY OF SUBMISSIONS

One-year subscription (two issues):
Individual/\$16 • Students/\$12 (i.d. req.)
Institution/\$28 • Overseas add \$10

YALE JOURNAL OF LAW AND FEMINISM
401A Yale Station, New Haven, Connecticut 06520

HOMOPHOBIA in MAINE



Here in Portland, we're battling
a rising—tide of queer hatred,
while trying to save our city's
new human rights ordinance—
the 1st in Maine history.

HELP

**BEAT Homophobia and Ignorance
FIGHT New G.O.P. "Family Values."
SAVE Our Equality from Repeal**

Count Me In!

Name: _____

Address: _____

Phone: _____

Your generous donation
is appreciated:

☐ \$10 ☐ \$100

☐ \$20 ☐ \$250

☐ \$50 ☐ \$500



Acct #: _____ exp. _____

For more information call:
207/761-8480

MAIL TO:
Equal Protection—Portland
POB 1894 • Portland, ME 04104

Announcing a special issue of
THE AMERICAN VOICE

LOST WOMEN'S WRITING

No. 29

Sallie Bingham on Julia Peterkin

Tania Díaz Castro Michelle Cliff Ree Dragonette

Robin Hicks on Dora Marsden

Caroline Knox on Phillis Wheatley

Joyce Peseroff Maxine Scates Eva Skrande

Frederick Smock on Hypatia

Isabel Zuber

Available at fine bookstores or direct

\$5 single copy

\$12 subscription

The American Voice
332 W. Broadway, #1215
Louisville, KY 40202 USA

**BATTERED WOMEN'S SHELTER VICTIMIZED
IOWA CITY, IOWA**

IN DECEMBER 1991, the Counseling Coordinator of the Iowa City Domestic Violence Intervention Project, Beth George, was arrested for alleged interference with a custody order. She was held without bond for seventeen days. Her children were returned to their father and she was not allowed a visit in the six months following her arrest.

Several years prior to this incident, Beth had fled from her husband fearing for her safety and the safety of her children. She eventually came to Iowa City with a new identity for herself and her two children. She took this action to protect herself and her children.

In February 1992, an Iowa City attorney mounted a media attack on the Iowa City DVIP. This lawyer belongs to the same law firm that was retained by the children's father to claim his children. Shortly thereafter the County Attorney ordered an investigation of the shelter by the Division of Criminal Investigation. The DCI's investigation alleges that the shelter is connected with a national underground railroad. DCI investigators have interrogated shelter staff, their families, volunteers and clients. This has undermined the mission of the shelter and infringed upon the statutory right of confidentiality between staff and clients.

Beth George was subsequently arrested and charged with perjury and tampering with public records for altering her driver's license. If convicted the maximum sentence is seven years and/or a \$7000 fine. She has been threatened with more charges if she does not waive her statutory right to confidentiality and talk about the shelter.

BETH GEORGE NEEDS YOUR SUPPORT. The legal fees are devastating and mounting. Please send your contribution to:

DVIP Legal Fund
P.O. Box 2901
Iowa City, IA 52244-2901

100% of contribution goes toward legal expenses



Mutiny and the Mainstream:
TALK THAT CHANGED ART, 1975-1990

Edited by Judy Seigel

The real history of contemporary art — artists and critics in their own words

In 222 live "art talk" events — panel discussions, presentations and interviews — artists, critics, dealers, and curators wrangle with ideas and each other in their own passionate, ironic, humorous (even despairing) words. Many of the most compelling passages are transcribed verbatim.

But all the reports were made on the spot, as artists and others set out to put back into art what "the bad old rules of modernism" had removed. While modernism became "postmodernism," they explored currents from Pattern and Decoration to Gender in Art and Neo-Expressionism. Their rallying cries ranged from "the personal is the political" to manifestos of multiculturalism.

All the themes of the 20th century are dished up in this rich stew of the '70s and '80s art world. To make it even richer, the editor adds background, commentary, cross-references and updates.

Mutiny and the Mainstream: Talk That Changed Art, 1975-1990 distills and elucidates the "panel fever," the thinking-out-loud, and the intense excitement of the time. It is truly a feast of ideas from a golden age of art talk.

Includes the women's movement in art, as it happened.

384 pages; \$22.00. For mail order, add \$2.50 postage & handling.

MIDMARCH ARTS PRESS, 300 RIVERSIDE DR., NY, NY 10025-5239

Now Published
in Canada by
Women's Press

a burst of light



essays by

Audre
Lorde

A BURST OF LIGHT

Essays by
Audre Lorde

"A Burst of Light questions, clarifies, empowers. Once again, the woman who gave us *Zami, Sister/Outsider* and *Our Dead Behind Us* has gone beyond our expectations, further nudged open our consciousness and called us to life-creating action."

— Margaret Randall

134 pages \$9.95 pb



WOMEN'S PRESS
#233 — 517 COLLEGE ST.
TORONTO, ONTARIO M6G 4A2

GATHERING RAGE

The Failure of 20th Century Revolutions
to Develop a Feminist Agenda

MARGARET RANDALL



The Failure
of 20th Century
Revolutions to Develop
a Feminist Agenda

MARGARET RANDALL

In *Gathering Rage*, Margaret Randall vividly describes how the revolutions in Nicaragua and Cuba addressed or failed to address issues of women's equality. Randall combines anecdotes with analysis to show how distorted visions of liberation and shortcomings in practice left a legacy that not only shortchanged women but undermined the revolutionary project itself.

\$12.00 pb • \$618 paper / \$28.00 cl • \$60X cloth (\$2.00 P & H)

MONTHLY REVIEW PRESS

122 West 27th Street • New York, NY 10001 • 212/691-2555

DOROTHY ALLISON □ SHELLEY ANDERSON □ AUSA BECHDEL □ DIONNE BRAND □ BETH BRANT □ ELLY

BUCKLE □ BARRY BURTON □ DANA FLECK □ ANDREA FLECK CLARDY □ GEORGIA

COTRELL □ RACHEL GUIDO DEVRIES □ RITA ALBEL □ MARION FOSTER □ MAZLIA FREEDMAN □ ELLEN FRYE

□ ELLEN GALEFORD □ MARILYN HAYES □ JANE HENRY □ HATTIE GOSSETT □ JANICE GOULD □ ELOISE

KLEIN HEALY □ GERALDINE HATCH HANON □ JUDITH KATZ □ JANIS KELLY □ IRENA KLEPPISZ □ JOAN LINDAU

□ ALAN LORRAINE □ ANDREA FREUD LOWENSTEIN □ JUDITH MCDANIEL □ AURORA LEVINS AND ROSARIO

MORAN □ JAIN NEEDLE □ DONNA NEVEL □ LESLEA NEWMAN □ PAT PARKER □ SILVERNA PARK

□ PAT PARKER □ SAIYAN PATTISON □ SERRA PATTISON □ SANDRA POLLACK □ MINNIE BRUCE TRATT

□ VICKIE SEARS □ MAB SEGREST □ BARBARA SMITH □ JEANNE VAUGHN □ ANNA LEE WALTERS □ JANA

WILLIAMS □ SHAY YOUNGBLOOD □ YVONNE ZIPPER □ DOROTHY ALLISON □ SHELLEY ANDERSON □ AUSA

BECHDEL □ DIONNE BRAND □ DANA FLECK □ ANDREA FLECK CLARDY □ GEORGIA

COTRELL □ RACHEL GUIDO DEVRIES □ RITA ALBEL □ MARION FOSTER □ MAZLIA FREEDMAN □ ELLEN

FRYE □ ELLEN GALEFORD □ MARILYN HAYES □ JANE HENRY □ HATTIE GOSSETT □ JANICE GOULD □ ELOISE

KLEIN HEALY □ GERALDINE HATCH HANON □ JUDITH KATZ □ JANIS KELLY □ IRENA KLEPPISZ □ JOAN

LINDAU □ ALAN LORRAINE □ ANDREA FREUD LOWENSTEIN □ JUDITH MCDANIEL □ AURORA LEVINS AND

ROSARIO MORAN □ JAIN NEEDLE □ DONNA NEVEL □ LESLEA NEWMAN □ PAT PARKER □ SILVERNA

PARK □ PAT PARKER □ SAIYAN PATTISON □ SERRA PATTISON □ SANDRA POLLACK □ MINNIE BRUCE

TRATT □ VICKIE SEARS □ MAB SEGREST □ BARBARA SMITH □ JEANNE VAUGHN □ ANNA LEE

WALTERS □ JANA WILLIAMS □ SHAY YOUNGBLOOD □ YVONNE ZIPPER □ DOROTHY

ALLISON □ SHELLEY ANDERSON □ AUSA BECHDEL □ DIONNE BRAND □ BETH BRANT □ ELLY

BUCKLE □ BARRY BURTON □ DANA FLECK □ ANDREA FLECK CLARDY □ GEORGIA

COTRELL □ RACHEL GUIDO DEVRIES □ RITA ALBEL □ MARION FOSTER □ MAZLIA FREEDMAN □ ELLEN

FRYE □ ELLEN GALEFORD □ MARILYN HAYES □ JANE HENRY □ HATTIE GOSSETT □ JANICE GOULD □ ELOISE

KLEIN HEALY □ GERALDINE HATCH HANON □ JUDITH KATZ □ JANIS KELLY □ IRENA KLEPPISZ □ JOAN

LINDAU □ ALAN LORRAINE □ ANDREA FREUD LOWENSTEIN □ JUDITH MCDANIEL □ AURORA LEVINS AND

ROSARIO MORAN □ JAIN NEEDLE □ DONNA NEVEL □ LESLEA NEWMAN □ PAT PARKER □ SILVERNA

PARK □ PAT PARKER □ SAIYAN PATTISON □ SERRA PATTISON □ SANDRA POLLACK □ MINNIE BRUCE

TRATT □ VICKIE SEARS □ MAB SEGREST □ BARBARA SMITH □ JEANNE VAUGHN □ ANNA LEE

WALTERS □ JANA WILLIAMS □ SHAY YOUNGBLOOD □ YVONNE ZIPPER □ DOROTHY

ALLISON □ SHELLEY ANDERSON □ AUSA BECHDEL □ DIONNE BRAND □ BETH BRANT □ ELLY

BUCKLE □ BARRY BURTON □ DANA FLECK □ ANDREA FLECK CLARDY □ GEORGIA

COTRELL □ RACHEL GUIDO DEVRIES □ RITA ALBEL □ MARION FOSTER □ MAZLIA FREEDMAN □ ELLEN

FRYE □ ELLEN GALEFORD □ MARILYN HAYES □ JANE HENRY □ HATTIE GOSSETT □ JANICE GOULD □ ELOISE

KLEIN HEALY □ GERALDINE HATCH HANON □ JUDITH KATZ □ JANIS KELLY □ IRENA KLEPPISZ □ JOAN

LINDAU □ ALAN LORRAINE □ ANDREA FREUD LOWENSTEIN □ JUDITH MCDANIEL □ AURORA LEVINS AND

ROSARIO MORAN □ JAIN NEEDLE □ DONNA NEVEL □ LESLEA NEWMAN □ PAT PARKER □ SILVERNA

PARK □ PAT PARKER □ SAIYAN PATTISON □ SERRA PATTISON □ SANDRA POLLACK □ MINNIE BRUCE

TRATT □ VICKIE SEARS □ MAB SEGREST □ BARBARA SMITH □ JEANNE VAUGHN □ ANNA LEE

WALTERS □ JANA WILLIAMS □ SHAY YOUNGBLOOD □ YVONNE ZIPPER □ DOROTHY

ALLISON □ SHELLEY ANDERSON □ AUSA BECHDEL □ DIONNE BRAND □ BETH BRANT □ ELLY

BUCKLE □ BARRY BURTON □ DANA FLECK □ ANDREA FLECK CLARDY □ GEORGIA

COTRELL □ RACHEL GUIDO DEVRIES □ RITA ALBEL □ MARION FOSTER □ MAZLIA FREEDMAN □ ELLEN

FRYE □ ELLEN GALEFORD □ MARILYN HAYES □ JANE HENRY □ HATTIE GOSSETT □ JANICE GOULD □ ELOISE

KLEIN HEALY □ GERALDINE HATCH HANON □ JUDITH KATZ □ JANIS KELLY □ IRENA KLEPPISZ □ JOAN

LINDAU □ ALAN LORRAINE □ ANDREA FREUD LOWENSTEIN □ JUDITH MCDANIEL □ AURORA LEVINS AND

ROSARIO MORAN □ JAIN NEEDLE □ DONNA NEVEL □ LESLEA NEWMAN □ PAT PARKER □ SILVERNA

PARK □ PAT PARKER □ SAIYAN PATTISON □ SERRA PATTISON □ SANDRA POLLACK □ MINNIE BRUCE

TRATT □ VICKIE SEARS □ MAB SEGREST □ BARBARA SMITH □ JEANNE VAUGHN □ ANNA LEE

WALTERS □ JANA WILLIAMS □ SHAY YOUNGBLOOD □ YVONNE ZIPPER □ DOROTHY

ALLISON □ SHELLEY ANDERSON □ AUSA BECHDEL □ DIONNE BRAND □ BETH BRANT □ ELLY

BUCKLE □ BARRY BURTON □ DANA FLECK □ ANDREA FLECK CLARDY □ GEORGIA

COTRELL □ RACHEL GUIDO DEVRIES □ RITA ALBEL □ MARION FOSTER □ MAZLIA FREEDMAN □ ELLEN

FRYE □ ELLEN GALEFORD □ MARILYN HAYES □ JANE HENRY □ HATTIE GOSSETT □ JANICE GOULD □ ELOISE

KLEIN HEALY □ GERALDINE HATCH HANON □ JUDITH KATZ □ JANIS KELLY □ IRENA KLEPPISZ □ JOAN

LINDAU □ ALAN LORRAINE □ ANDREA FREUD LOWENSTEIN □ JUDITH MCDANIEL □ AURORA LEVINS AND

ROSARIO MORAN □ JAIN NEEDLE □ DONNA NEVEL □ LESLEA NEWMAN □ PAT PARKER □ SILVERNA

PARK □ PAT PARKER □ SAIYAN PATTISON □ SERRA PATTISON □ SANDRA POLLACK □ MINNIE BRUCE

TRATT □ VICKIE SEARS □ MAB SEGREST □ BARBARA SMITH □ JEANNE VAUGHN □ ANNA LEE

WALTERS □ JANA WILLIAMS □ SHAY YOUNGBLOOD □ YVONNE ZIPPER □ DOROTHY

ALLISON □ SHELLEY ANDERSON □ AUSA BECHDEL □ DIONNE BRAND □ BETH BRANT □ ELLY

BUCKLE □ BARRY BURTON □ DANA FLECK □ ANDREA FLECK CLARDY □ GEORGIA

COTRELL □ RACHEL GUIDO DEVRIES □ RITA ALBEL □ MARION FOSTER □ MAZLIA FREEDMAN □ ELLEN

FRYE □ ELLEN GALEFORD □ MARILYN HAYES □ JANE HENRY □ HATTIE GOSSETT □ JANICE GOULD □ ELOISE

KLEIN HEALY □ GERALDINE HATCH HANON □ JUDITH KATZ □ JANIS KELLY □ IRENA KLEPPISZ □ JOAN

LINDAU □ ALAN LORRAINE □ ANDREA FREUD LOWENSTEIN □ JUDITH MCDANIEL □ AURORA LEVINS AND

ROSARIO MORAN □ JAIN NEEDLE □ DONNA NEVEL □ LESLEA NEWMAN □ PAT PARKER □ SILVERNA

PARK □ PAT PARKER □ SAIYAN PATTISON □ SERRA PATTISON □ SANDRA POLLACK □ MINNIE BRUCE

TRATT □ VICKIE SEARS □ MAB SEGREST □ BARBARA SMITH □ JEANNE VAUGHN □ ANNA LEE

WALTERS □ JANA WILLIAMS □ SHAY YOUNGBLOOD □ YVONNE ZIPPER □ DOROTHY

ALLISON □ SHELLEY ANDERSON □ AUSA BECHDEL □ DIONNE BRAND □ BETH BRANT □ ELLY

BUCKLE □ BARRY BURTON □ DANA FLECK □ ANDREA FLECK CLARDY □ GEORGIA

COTRELL □ RACHEL GUIDO DEVRIES □ RITA ALBEL □ MARION FOSTER □ MAZLIA FREEDMAN □ ELLEN

FRYE □ ELLEN GALEFORD □ MARILYN HAYES □ JANE HENRY □ HATTIE GOSSETT □ JANICE GOULD □ ELOISE

WHAM! COMMITTEES

(Women's Health Action and Mobilization), P. O. Box 733, New York, NY 10019

ACCESS TO HEALTH CARE WORKING GROUP

Focuses on health care issues that affect working-class women and their families. These issues include attacks on access, such as the Title X gag rule; the closing or curtailing of health care facilities in low-income neighborhoods; and stigmatization and condescension toward women who receive government assistance.

BHAM! (BREAST HEALTH AWARENESS MINISTRY)

Advocates for more research on, and greater fundraising for, breast cancer awareness and prevention.

CLINIC DEFENSE TASK FORCE

Organizes to defend clinics under attack from Operation Rescue throughout the metropolitan area, from Atlantic City to the

mid-Hudson Valley and Long Island. Outreach to local groups is a crucial part of this group's work.

FRONTLINES

The *Frontlines* newsletter staff solicits articles, graphics, and photographs covering ongoing WHAM! activities and other educational information relating to women's health care.

FUNDRAISING WORKING GROUP

Plans benefit parties and raffles to raise money for WHAM!

HAGS (HERBALLY AROUSED GYNECOLOGICAL SQUAD)

Promotes self-help and herbal healing. Also solicits articles, herbal success stories, and self-help tips for its newsletter, *The Urban Herbalist*.

NETWORKING COMMITTEE

Develops coalitions with other organizations that have related or similar goals to keep each other informed of events and important news. The Networking Committee has a contact list of about 100 organizations and is always looking for more.



OUTREACH WORKING GROUP

Reaches out to the public via wheatpasting, sticker, tabling, and poster campaigns.

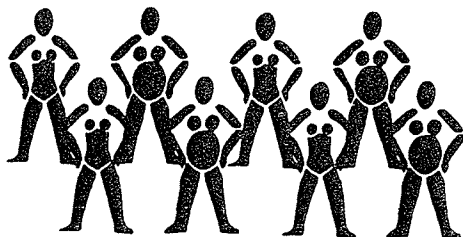
SEXUAL VIOLENCE WORKING GROUP

Formed in response to the sexual, social, and legal violence perpetrated against the survivor of the St. John's rape case, this group conducts direct actions around events and issues of sexual violence.

WHAMAGANDA!

Produces graphics for demonstrations and other WHAM! functions.

All WHAM! committees welcome new members (and new committees are forming all the time). To get involved, call 212-713-5966 and leave a message for the committee you are interested in.



SINGLE ISSUE ORDERS ONLY TO:

WW3, PO BOX 20271, TOMPKINS
SQUARE, NEW YORK, NY 10009.
INCLUDE \$1.50 POSTAGE (\$2.00
OUTSIDE U.S.) PER COPY.

ISSUES #1 THROUGH #4 ARE SOLD OUT

ORDER THE WW3 ANTHOLOGY!
10 YEARS OF GHEATNESS!

SEND: \$12.50 PLUS \$1.50 POSTAGE
(\$2.00 OUTSIDE U.S.) TO:

FANTAGRAPHICS BOOKS
7563 LAKE CITY WAY, N.E.
SEATTLE, WA 98115



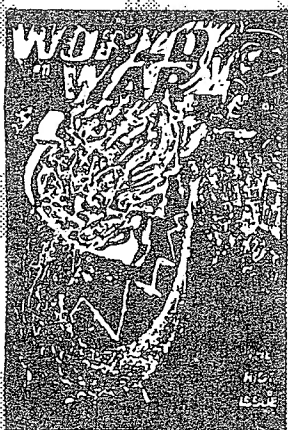
#15 "THE PARK ISSUE"
96 Pages, Cover Price: \$3.00



#14 "NEW WORLD EMPIRE"
128 Pages, Cover Price: \$3.00



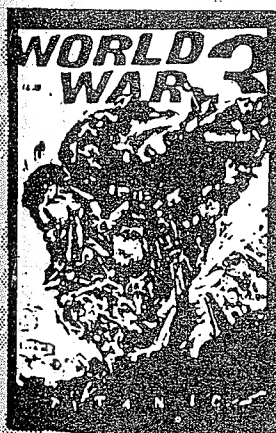
#12 "HIGHAZARD"
160 Pages, Cover Price: \$4.00



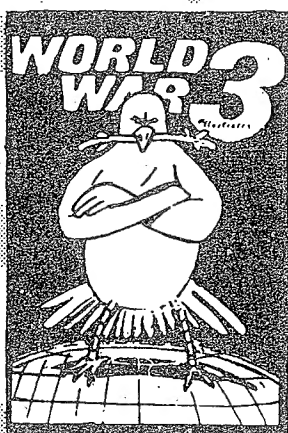
#11 "THE RIOT ISSUE"
104 Pages, Cover Price: \$3.00



#10 "FASCISM"
112 Pages, Cover Price: \$3.00



#8 "LAST LOOK AT REAGAN"
88 Pages, Cover Price: \$2.00



#7 "PISSED-OFF PEACE DOVE"
(INCLUDES VINYL DISK BY BOB)
80 Pages, Price: \$15.00



#6 "SPATIAL DECONCENTRATION"
72 Pages, Price: \$15.00

LIMITED SUPPLY

LIMITED SUPPLY

LIMITED SUPPLY

SUBSCRIBING TO OUR PRINCIPLES ISN'T ENOUGH.

You should be subscribing
to our magazine, too.

Because week in and week
out *The Nation* brings you the
likes of Katha Pollitt, Edward
Sorel and Christopher Hitchens
in every issue.

They're not only some of
the best writers and illustrators
around—they do their best work
for us.

The Nation.

Our offer (for new subscribers only):
Save \$32 off the single-copy price
when you subscribe to 24 issues of
The Nation—one-half year—for
just \$22.

NAME _____ (Please print)

ADDRESS _____

CITY _____ STATE _____ ZIP _____

- ☐ My payment is enclosed.
☐ Please bill me later.

Foreign surface postage: add \$9/24 issues.
Air Mail rates available upon request.
Subscriptions payable in U.S. funds.

THE NATION
P.O. BOX 10791
DES MOINES, IA 50340-0791

H2L511

Martha Alsup, member of the *Heresies* "Great Goddess" collective, was murdered with her lover, Susan Galvin, on a beach in Anguilla on November 28, 1988.

The women were stabbed and beaten to death by a seventeen-year-old boy who was out on probation at the time for a previous assault on an American woman. He was subsequently found guilty and sentenced to life imprisonment.

In 1976 and 1977 when we on the Goddess collective knew her, Martha was just recovering from her first brush with death. She had been hit head-on in a car crash and had lived for more than a month in a coma. She had sustained severe injuries and was



IN MEMORIAM
Martha Alsup
1949-1988

beginning to rebuild her life.

The Winter Solstice of the year we were together, the Great Goddess collective gathered to share a ritual and bonfire for the longest night of the year. Martha was ecstatic that night. She flew on the flames. She looks, in retrospect, like an angel. Here are Martha's own words, excerpted from her piece in the Goddess issue:

It's so important to see all the leaving. Don't let them hide the knowing from you. To see clearly you'll have to see through your pain. It gets so beautiful when you admit what's real. To die is no sadder than anything else.

Donna Henes

Heresies Collective, Inc.
wishes to thank **Arlene Boop and Daniel Alterman** of **Alterman & Boop, P.C.**, for their assistance and support.

**Alterman
&
Boop**

A general-practice law firm concentrating on
civil rights, personal injury, real estate,
tenant representation, employment discrimination and
sexual harassment, wills and estates, contracts,
representation of
co-op boards, not-for-profit and general business
corporations, and all types of litigation.

The Law Building
35 Worth Street

New York, New York 10013 212/226-2800

**SUBSCRIBE TO HERESIES
OR ELSE...**



Carel Moisewitsch

...you won't be ready for the '90s!

4 issues \$23/individuals \$33/institutions

HERESIES P.O. Box 1306 Canal St. Station
New York, NY 10013

JOAN BRADDERMAN

Строго говоря, ИДИОМА - это дитя Гласности, ныне покойной. мы не успели оглянуться, как это время отошло в историю и превратилось в эпоху. И теперь можно написать редакционное вступление и даже вразумительно объяснить, откуда взялась ИДИОМА и зачем.

Гласность не столько разрушила, сколько растворила и разбавила прежний общественный дискурс. В то время мы не то, чтобы сидели на обломках прежнего мышления, а скорее свободно дрейфовали среди осматков слов, хаотически двигавшихся вокруг, потерявших свой контекст, свою, казалось бы, неотъемлемую и единственно возможную абсциссу и ординату. Это была дискурсивная взвесь, бесформенная, легко принимающая очертания то одного, то другого сосуда, в который ее направляли. Дискурс утратил свойство твердотельности (solidity), ранее присущую ему кристалличность, стал смутен, но гораздо более светопроницаем. Информационное пространство открылось для проникновения извне, но вновь поступающие сигналы никак не упорядочивались.

Это время подбуждало всех нас - по обе стороны света - к открытию в себе и в мире несогласности и обоих смыслах этого русского слова (нонконформизма и нонкомплиантности), гласности как информационной открытости и гласности как сознательности публичного высказывания. Как известно из-фонетики, отличается от согласного отсутствием преграды (obstacle) при прохождении гласного.

Мы открывали в мире и в себе новые роли - гласности, открытости, открытости... И вот, что сама идея ИДИОМЫ возникла как результат

...и в этом смысле мы примеряли на себя новые роли. ИДИОМА - это попытка вернуть дискурсу его утраченные свойства. ИДИОМА - это попытка вернуть дискурсу его утраченные свойства. ИДИОМА - это попытка вернуть дискурсу его утраченные свойства.

ERROR

2.

лось, шаг. И мы открыли для себя значение буквы А.

Нельзя сказать, что женщины - гуманитарии и художники, к которым мы обращались с предложением сотрудничества, откликнулись с энтузиазмом. Идея женского самовыражения воспринималась (и увы воспринимается теперь) как абсурдная или как конъюнктурная. За короткий срок редакторы ИДИОМЫ приобрели в интеллектуальной Москве устойчивую репутацию городских сумасшедших - безвредных, но назойливых. Тем ценнее для нас участие тех художниц и женщин-авторов, которые все же ответили на наш призыв - кто из любопытства, кто из солидарности, кто из любви ко всему новому.

В сущности, опыт ИДИОМЫ явился опытом прикладной лингвистики. Размышляя о природе социальной инновации, мы поняли решающую роль нового слова. Хайдеггер и Гадамер писали о предмыслии (Vordenken), предзнании, предпонимании (Vor-что?) как свойстве языка, обеспечивающим успешное функционирование коммуникации и механизмов познания. Мы думали о том свойстве языка, которое следовало бы назвать преддействием - заложенностью в языковом знаке грядущего исторического изменения. Возможности этого изменения положены самим алфавитом, в системе которого пишется дискурс. Благодаря дискурсивному анализу и особенно его приложению в феминистской критике, стало ясно, что власть всегда посягает на манипуляцию дискурсом, но стремится законсервировать алфавит. Революционное изменение, наоборот, нацелено именно на символическую систему. Цель ИДИОМЫ - теоретическое осмысление этого положения, но осмысление прежде всего как практическое действие по отношению к системе символов, конструирующих женскую личность в терминах завуалированного патриархального дискурса.

Love again, Irene

Heresies/idioma Heresies/idioma Heresies/idioma Heresies/idioma Heresies/idioma

Heresies/idioma Heresies/idioma Heresies/idioma Heresies/idioma Heresies/idioma

Heresies/idioma Heresies/idioma Heresies/idioma Heresies/idioma Heresies/idioma

Heresies/idioma Heresies/idioma Heresies/idioma Heresies/idioma Heresies/idioma